Ludwig van Beethoven

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

Verfaßt

von

Anton Schindler.

Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

Erster Theil.

Mit dem Portrait Beethoven's, nach Schimon's Oelgemälde, und zwei Facsimiles.

Münster,

Druck und Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung.

1860.



Ludwig van Beethoven

Biographie

von

Ludwig van Beethoven.

Verfaßt

von

Anton Schindler.

Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

Erster Theil.

Mit dem Portrait Beethoven's, nach Schimon's Oelgemälde, und zwei Facsimiles.

Münster,

Druck und Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung.

1860.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der Verfasser sich vorbehalten.

Seiner Schülerin und Freundin,

dem Fräulein

Bertha Hansemann

in Berlin,

widmet dieses Buch

der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß
des ersten und zweiten Theiles.

Vorwort.

Eine neue Auflage! — Gewöhnlich wird von einer solchen gesagt, sie sey die Freude des Verlegers, der Stolz des Verfassers. Mich anlangend darf ich wohl offen und freimüthig gestehen, daß ich vom Stolze nichts verspüre, hingegen mit gerührtem Herzen der Vorsehung danke, daß sie meine Lebenstage so lange gefristet, um vorliegender Schrift die gegenwärtige Gestaltung geben zu können, indem die frühere in vielem Betrachte eine zu beschränkte gewesen; das lag jedoch zumeist in den Umständen und Bedingungen, unter denen es gestattet war, sie in die Oeffentlichkeit treten zu lassen. Es soll indeß nicht gesagt seyn, daß das Vorliegende meine volle Zufriedenheit habe, im Gegentheil finde ich auch an dieser Verbesserung noch so vieles zu ändern und zu verbessern, daß ich das Ganze vernichten möchte, fühlte ich mich im Stande sogleich etwas Neues anzufangen und in gleichmäßiger Stimmung einem gewünschten Ziele zuzuführen. Das oft beschriebene Gefühl eines Schriftstellers, den sein eigenes, fertiges Werk anwidert, der eine zeitlang es nicht mehr sehen und nichts darüber hören mag, hat mich gleichfalls bei jeglicher Arbeit mit einschneidender Schärfe befallen, die den Genuß über das

Vollendete nahezu völlig vernichtete. Ferner, die jetzt noch weit mehr denn früher gewonnene Ueberzeugung, wie so außerordentlich schwierig es ist, über Beethoven Genügendes zu schreiben und seiner Individualität nach allen Richtungen hin gerecht zu werden, nicht in Hypothesen, Abstractionen und gewagten Combinationen sich zu ergehen und sich dabei geberden, als hätte man alles Ausgesagte mit eigenen Sinnen gesehen und gehört, — auch nicht in Weitschweifigkeiten auszuarten, sondern das Wesentliche möglichst kurz, bündig und übersichtlich vorzulegen: auch dieses schmälert noch die Freude an der Sache, denn letztere Bedingungen mögen ja auch von mir nicht immer erfüllt worden seyn. Selbst das beschwichtigende Bewußtseyn, den bei weitem größeren Theil des Gegebenen an der Seite des großen Künstlers mit eigenen Sinnen wahrgenommen, demnach nicht blos nach vorhandenen Papieren oder nach Aussagen bald an der Sache interessirter, oder gar ihr fern gestandener Personen geschrieben zu haben, es gleicht auch nur einem Palliativ.

Wie aber immer, das Buch in zweiter Auflage ist vergriffen und eine neue gewünscht. Hier ist sie, vielfach vermehrt und ergänzt, und, was dem Verfasser das allein Angenehme: nicht wenige dort irrthümlich angegebene Daten, von verschiedenen Schriftstellern wieder weiter verbreitet, erscheinen hierin berichtigt. Dessen ungeachtet lebe ich nicht in dem Glauben, daß damit alles erschöpft sey, was sich über den Menschen und Künstler Beethoven sagen läßt, ja selbst meinerseits nach Verlauf von einiger Zeit — gestützt auf noch unberührte Documente — gesagt werden könnte; die Versicherung darf ich jedoch hiemit aussprechen, daß alle wichtigeren Begebenheiten aus des Meisters Leben und Wirken in diesem Buche niedergelegt sind, darnach sich ein bestimmtes und leicht zu überblickendes Charakterbild zusammenfassen läßt.

Um jedoch den Leser in Stand zu setzen, diese Schrift nicht blos vom allgemeinen kritischen Standpuncte, sondern vor allem von der Stellung des Verfassers zu seiner Aufgabe zu beurtheilen, wird es unabweislich nothwendig, gewisser Vorgänge in gedrängter Kürze zu erwähnen, die herbeigeführt, daß sie in erster Auflage erscheinen durfte. Die Unterlassung dieser Mittheilung dort, lediglich aus Rücksichten für einen Lebenden, hatte ich im Interesse von Beethoven's Sache sehr zu beklagen.

Bald nach des Meisters Hinscheiden überschickte mir der geheime Regierungs- und Medicinalrath, Dr. Wegeler in Coblenz, Notizen über Beethoven's Jugendjahre, überhaupt über dessen in Bonn verlebte Zeit, nachdem er von seinem Schwager, dem kais. königl. wirklichem Hofrathe, Stephan von Breuning, erfahren hatte, welchen Auftrag der sterbende Meister uns Beiden in Betreff einer Biographie von ihm gegeben. Bei einem im Jahre 1833 dem würdigen Manne gemachten Besuche zu Coblenz kam auch die Rede auf die ihm bereits von Wien aus gemeldete Ablehnung von Friedrich Rochlitz, sich der ihm zugedachten Abfassung nicht unterziehen zu können. (Siehe darüber ausführliches in der Einleitung.) Da äußerte Wegeler: Das Beste für eine Biographie Beethoven's, unsers gemeinschaftlichen Freundes und beziehungsweise Lehrers, wäre, wenn wir Drei, nämlich Wegeler, Ferdinand Ries und der Unterzeichnete, uns zu dieser Herausgabe verbünden wollten; zugleich forderte er mich auf, diesen Plan mit Ries, den ich schon nach wenig Tagen zu Frankfurt am Main sehen sollte, des weiteren zu besprechen, was auch geschah. Ries ging sogleich darauf ein; indeß schon bei Vorlegung der Beethovenschen Briefe an ihn und Mitheilung verschiedener mir zumeist bekannter Erlebnisse mit dem Meister wollte es mir scheinen, als werde ein gemeinschaftliches Zusammenwirken nach Wegelers Plan kaum möglich seyn.

Ries legte nämlich Werth auf Dinge, die theils interesselos, theils verletzender Art waren, darum keinesfalls vor das öffentliche Forum gehörten. Er trug einen lang genährten Groll gegen seinen Lehrer und Freund im Herzen, den zu beschwichtigen mir nicht gelingen wollte, weil er sich auf Gründe gestützt. Im Contexte wird davon die Rede seyn müssen, um beiden, Lehrer und Schüler, gerecht seyn zu können. Ueberhaupt vertheidigte Ries den Satz: über große Männer darf alles ausgesagt werden, es schadet ihnen nicht.

Diese wenig erfreulichen Ergebnisse meiner Sollicitationen wurden auf meiner Rückreise nach dem Niederrhein Wegeler mitgetheilt, von ihm jedoch ohne sonderliche Ueberraschung angehört. Ich faßte Muth mir seine Zustimmung zu erbitten in der in Rede stehenden Sache mit ihm allein vorzugehen. Anfänglich Bedenken findend willigte er endlich unter der Bedingung ein, daß von beiden Seiten unverzüglich an die Ausarbeitung geschritten werde. Ich versprach es. Allein schon beim ersten Versuch gewünschte Auskünfte über mancherlei Puncte vermittelst Correspondenz aus Wien habhaft zu werden, zeigten sich Hindernisse und lange Zögerungen, die zu einem Verschieben der Arbeit nöthigten. Wegeler verlor darüber die Geduld. Unterm 28. October 1844 machte er mir die Anzeige, den Druck seiner Aufzeichnungen sofort besorgen zu wollen. Dazu ist es indeß nicht gekommen, vielmehr wurde mit Ries weiter unterhandelt.

Das Niederrheinische Musikfest 1837 zu Aachen führte Ries und den Unterzeichneten zu vereintem Wirken anbei auf volle fünf Wochen zusammen. Wegeler's Plan ward daselbst mehrfach von uns besprochen, die Resultate blieben aber nicht mehr wie ehedem im Zweifel, im Gegentheil Ries' hartnäckiges Festhalten an seiner Willensmeinung hätte beinahe einen

Zwiespalt zwischen uns zur Folge gehabt. Kurz, schon im nächsten Jahr, bald nach seinem plötzlichen Dahinscheiden, erschienen: „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven" von Wegeler und Ries.

In Wien befand sich der Hof- und Gerichtsadvocat, Dr. Johann Baptist Bach, mit dessen Persönlichkeit der Leser weiterhin näher bekannt werden wird. Hier am Orte sey blos angeführt, daß derselbe eine der hervorragendsten juristischen Autoritäten der Kaiserstadt und Beethoven's Vertreter in Rechtssachen gewesen; aber auch in musicalischen Angelegenheiten wichtiger Art ward er vom Meister mit zu Rathe gezogen. Der Verfasser durfte diesen ausgezeichneten Mann, in dessen Canzlei er während seiner Studienzeit gearbeitet, zu seinen besondern Gönnern zählen. Weil derselbe sich lebhaft für baldiges Zustandekommen einer Lebensschilderung des Meisters interessirte, überdies derjenige war, der unter allen Umständen als schützende Aegide bei diesem Unternehmen gelten durfte, wenn es nach dem buchstäblichen Verlangen Beethoven's ausgeführt werden sollte, so mußte er von den Vorgängen mit Wegeler und Ries unterrichtet werden.

Ganz unerwartet erwiderte er mit der Aufforderung, daß ich allein und unverzüglich an die Abfassung einer biographischen Schrift gehen solle, er werde mich in jeder möglichen Weise dabei unterstützen; zugleich äußerte er den Wunsch, das Manuscript zu kritischer Durchsicht zu erhalten. Dies war der Sporn mich alsbald an den Schreibtisch zu setzen, fern jedoch von jeder Spur eines **Furor biographicus**.

Nicht ohne Bangen wanderte die Ausarbeitung zur Censur nach Wien, fand indeß im Ganzen keine ungünstige Aufnahme daselbst, nur hat des Gönners Rothstift wider alle Erwartung arg darin gehaus't. Dem Freunde von Kürze und Bündigkeit in der Darstellung — im Gegensatze zur üblichen Advocaten-Praxis — erschien manches zu ausführlich; Thatsächliches, mit der Geschichte der Zeit collidirendes, wenngleich in Bezug auf unsern Meister als ganz besonderes Charakteristicum zu betrachten, erklärte er als gefahrbringend für uns Beide. Darum ward nach Censoren-Art ohne Rücksicht auf inneren Zusammenhang und Motivirung gestrichen. Manches nun Nachgeholte wird zeigen, was der Hof- und Gerichtsadvocat aus dem Buche entfernt hat. Ueberdies theilte Dr. Bach hinsichtlich Künstler- und Gelehrten-Biographien mit vielen Anderen eine Ansicht, die sich ungefähr so formuliren läßt:

Die Thaten großer Feldherrn und Staatsmänner sind meist auf's engste mit der Staatengeschichte im Allgemeinen und Speziellen verknüpft, sie sind es ja meist, aus welchen diese Geschichte besteht. Darum müssen ihre Lebensschilderungen immer mit dem großen Ganzen vereint zusammengehen. Bei Künstlern und Gelehrten aber ist dies wesentlich anders. Weil ihre Werke in den Händen des Publicums sind, kann und soll ihre Biographie sich vorzugsweise an die dem Verfasser wohlbekannte Persönlichkeit halten und von ihren Werken blos dasjenige berühren, was zum allgemeinen Verständniß nothwendig ist.

Mag diese Ansicht in Beziehung auf das Allgemeine unbestritten bleiben, auf Beethoven paßt sie nicht, denn hierbei

haben wir es nicht allein mit der Person des Künstlers und den Producten seines Genies, sondern mit einem exceptionellen Charakter zu thun, der nicht blos im rein Menschlichen, tief Religiösen und sittlichem Streben zu Betrachtungen auffordert, sogar auf wissenschaftlichem und politischem Felde (Musikern in der Regel fremde Gebiete) vermag er unsere Aufmerksamkeit in seltenem Grade zu erregen.

Kurz, unter vorbenannten Cautelen und Beschränkungen konnte das Buch in erster Auflage erscheinen. Vor Galgen und Rad war der Verfasser hinreichend sicher gestellt, nicht aber vor Verdächtigungen und Ränken, die allsogleich bemüht gewesen, der Sache in weiten Kreisen zu schaden, ohne jedoch offen dagegen aufzutreten. Dieses zu enthüllen gebietet Beethoven's Sache, aber auch das Interesse des musicalischen Publicums. Es soll in dem Ergänzungsaufsatze „Beethoven's Studien" geschehen.

Schließlich sey noch an die musicalischen Schriftsteller eine Bitte ausgesprochen.

Es mag wohl für den Verfasser irgendeiner Schrift nicht gleichgültig seyn, selbe von achtungswerthen Schriftstellern als verläßliche Quelle benutzt zu sehen. Es wird jedoch anbei der Unterschied zu machen seyn zwischen Schriften, die bereits vergriffen, und solchen, die noch im Buchhandel existiren. Hinsichtlich letzterer sollten aber von ehrenhaften Collegen allzeit Rücksichten nach dem Moralsatze beobachtet werden: „Was Du nicht willst, das Dir geschehe, thue Andern nicht!" — Nicht bald mag ein Buch während seines Cursirens im Handel so ausgeschrieben worden seyn, als es diesem widerfahren. Herr Staatsrath **Wilhelm von Lenz** in St. Petersburg dachte gewiß nichts unangenehmes zu melden,

als er mir 1852 nach Erscheinen seines Werkes: „**Beethoven et ses trois stiles**“ schrieb: „Sie sind 233 mal in meinem Buch zitirt, denn Sie sind und bleiben die Quelle für die Mehrzahl der wichtigsten Daten.“ — Zwei hundert drei und dreißig Citate, darunter nicht wenige von einer halben Seite! Uebersteigt so brüderliche Theilnahme nicht das Maß collegialischer Rücksichten? Das nächstgefolgte Buch des Herrn Staatsraths: „Beethoven, eine Kunststudie,“ ist aber im ersten Bande: „Das Leben des Meisters,“ völlig eine Umschreibung des biographischen Theils meines Buches, ein Stück schriftstellerischer Kunstweberei.

Zu wesentlich verschiedenem Gebrauche diente diese Schrift dem andern Russen, Alexander Ulibischeff, in seinem Werke: „**Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs,**“ das nun auch in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: „Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger,“ von Ludwig Bischoff, erschienen ist. Als Gegner des großen Tonmeisters fand Ulibischeff für zweckentsprechend zur Unterlage vieler Aeußerungen und Behauptungen meist solche Stellen meiner Schrift zu entnehmen, die sich drehen und wenden, sonach zu Folgerungen führen lassen, wie sie sich allein im Kopfe des verbissenen und blos nach einer Seite hängenden Gegners gestalten.

Einen nicht minder umfassenden Gebrauch hat davon A. B. Marx in seinem Werke: „Beethoven, Leben und Schaffen“ gemacht, dies aber erst, als die Auflage nahezu ganz vergriffen war. Mit wahrem Vergnügen erkenne ich jedoch die weise Nutzanwendung, die der ausgezeichnete Kunstgelehrte und Schriftsteller von dem stellenweise nur dürftig Gegebenen zu machen verstand. Es wird sich Gelegenheit und Veranlassung finden, ein und anderes aus dem Buche des Berliner Professors im

Interesse der betreffenden Sache hier berühren zu können; seine Arbeit ist in der Beethoven-Literatur überhaupt von hervorragender Bedeutung.

Meine und meines Verlegers vereinte Bitte an die geehrten musicalischen Schriftsteller geht nun dahin, das neu Vorgelegte mit Rücksicht und Schonung des Eigenthumsrechtes betrachten zu wollen.

Bockenheim (bei Frankfurt am Main)
im December 1858.

Anton Schindler.

Einleitung.

Als im Verlaufe der Krankheit, welcher Ludwig van Beethoven nach vollem viermonatlichen Leiden erlegen, dieser sich mit Stephan von Breuning und dem Verfasser dieser Schrift über die Biographieen des griechischen Plutarch unterhielt, benutzte Breuning die längst erwünschte Gelegenheit, den Meister, scheinbar ohne alle Absicht, zu fragen, wen er sich wohl unter seinen Zeitgenossen zu seinem Biographen erwählen wollte. Ohne sich zu bedenken, antwortete er: „Rochlitz, wenn er mich überleben sollte.“ Weiter sprach er noch, daß es sicher zu vermuthen sey, daß viele geschäftige Federn sich auch nach seinem Dahinscheiden beeilen würden, die Welt mit einer Unzahl von Anecdoten und Histörchen über ihn zu unterhalten, die aller Wahrheit ermangeln, — wie es überhaupt Männern zu ergehen pflege, die einigen Einfluß auf ihre Zeit gehabt. Daher sey sein aufrichtiger Wunsch, daß, was man einstens über ihn sage, nach allen Beziehungen hin strenge der Wahrheit getreu gesagt werde, gleichviel, ob Dieser oder Jener sich dadurch getroffen fühle, oder es selbst seine eigene Person betreffe.

Diese Aeußerung in einem Momente ausgesprochen, wo des Freundes Auflösung als nahe bevorstehend schien, war für uns zu wichtig, als daß wir ihr keine weitere Folge hätten geben sollen. Doch mußte hiemit die größtmöglichste Vorsicht

beobachtet werden, wie mit allem, was nur entfernt auf Tod Bezug haben konnte, denn seine Phantasie, aufgeregter wie selten im gesunden Zustande, schweifte durch alle Welträume, entwarf Pläne zu Reisen, zu großen Compositionen, u. s. w., kurz, an einen nahen Tod dachte er in jenem Momente noch nicht, wollte auch durch nichts daran gemahnt seyn. Leben wollte er, denn es war noch so vieles zu schaffen, wozu vielleicht keinem außer ihm die Kraft verliehen war. Die Vorsicht gebot uns demnach mit unsern Wünschen eine passendere Gelegenheit abzuwarten, um ihn auf diesen Punct wieder zurück führen zu können. Diese ergab sich leider nur zu bald, indem er selber in Folge fühlbarer Abnahme der physischen Kräfte die Hoffnung zu einer Genesung eitel nannte und anfing mit stoischer Weisheit seiner Auflösung entgegen zu sehen. Plutarch und andere der griechischen Lieblingsschriftsteller lagen um ihn herum, als er eines Tages wieder auf seinen vielbewunderten Lucius Brutus (dessen Statuette vor ihm stand) zu sprechen kam, der für uns das Stichwort abgab, den abgebrochenen Faden in Betreff seines Biographen wieder zu erfassen. Ergeben in sein Schicksal las Beethoven das von Breuning Geschriebene mit gespannter Aufmerksamkeit und sagte dann gelassen: „Dort liegt dieses, dort jenes Papier, nehmet es und machet den besten Gebrauch davon, doch in Allem streng die Wahrheit, dafür mache ich Euch Beide verantwortlich, und schreibet an Rochlitz."

Unsere Wünsche waren erreicht. Ueber einige der bezeichneten Papiere gab er noch besondere Aufschlüsse und Notizen. Was noch in jener wichtigen Stunde auf sein Verlangen geschehen, war, daß ich sämmtliche vorhandene Correspondenz, Breuning aber alle Familien- und sonstigen Documente in Gewahrsam nehmen sollte.

Nach des Meisters Hinscheiden waren wir entschlossen, vereint den Wunsch unsers verewigten Freundes an Hofrath Rochlitz gelangen zu lassen, als Breuning erkrankte und schon nach zwei Monaten seinem Jugendfreunde nach Jenseits folgte, — ein in vielfacher Beziehung höchst betrübter Fall, der mich in

der gemeinschaftlichen Sache für Beethoven in eine unangenehme Lage versetzte, indem ich den einzigen Gefährten verloren hatte. Die Wittwe von Breuning übergab mir alsbald die von ihrem verstorbenen Gemahl aufbewahrten Papiere — mit Ausnahme der Familien-Documente, welche der Curator der Verlassenschaft, **Dr.** Bach, an sich gezogen — und so lag es nun mir allein ob, Rochlitz mit dem Wunsche Beethoven's bekannt zu machen, was schon unterm 12. September 1827 geschehen. Unterm 18. desselben Monats erhielt ich nachstehende Antwort:

.....„Von jeher haben die Sonderbarkeiten und schroffen Ecken in unseres verehrten Beethoven's Wesen das Großartige und Edle in seinem Charakter mir nicht verborgen; und wenn ich bei meiner Anwesenheit in Wien im Jahre 1822 mit ihm nur einige Mal, dann aber mit Offenheit und Vertrauen, zusammenkam: so lag das blos an dem Uebel, das ihn drückte und jede Unterhaltung so sehr erschwerte. Jenes, in Verbindung mit froher Anerkennung seiner Genialität und hohen Verdienste als Künstler, waren nun auch Ursache, daß ich dem Gange seines Geistes und gesammten innern Lebens, in wiefern jener sich in seinen Werken abspiegelt, von seiner Jugend bis zu seinem Tode nach bestem Vermögen gefolgt bin. Und da ich auch jede Gelegenheit wahrnahm, von Zeit zu Zeit etwas Zuverlässiges von seinem äußeren Leben zu erfahren: so hielt ich mich für nicht ganz unfähig, als er starb, sein Biograph zu werden; wozu ich mich auch entschloß, und zwar in der Weise, daß Beethoven's, wie Maria von Weber's Leben, zu Hauptartikeln des 3. Bandes meines Buchs: „Für Freunde der Tonkunst" bestimmt wurden. Jetzt kömmt hiezu nun noch Ihre Zusage, mich mit Materialien zu unterstützen, und der mir von Ihnen mitgetheilte Wunsch Beethoven's selbst: urtheilen Sie aus diesem Allen zusammengenommen, ob ich geneigt seyn mag, Ihrer, so wie verschiedener anderer Freunde Beethoven's, Aufforderung zu folgen! Desto trauriger aber ist es für mich, daß ich dies dennoch nicht vermag. Ein, von frühen Jahren an fast unabläßig in Anstrengungen hingebrachtes Leben rächt sich an mir in letzter Zeit ziemlich rauh..... Da

bin ich nun endlich gezwungen, zu einer fast gänzlichen Abänderung meines bisherigen Lebens mich zu bequemen, und das Wichtigste in dieser Abänderung muß seyn, daß ich weit weniger sitze und arbeite: damit ich aber hierzu nicht von Neuem genöthigt oder doch gereizt werde, mich zur Uebernahme gar keiner neuen bedeutenden Arbeiten verbindlich zu machen. Und so muß ich auch der Erfüllung jenes Ihres, wie meines Wunsches nothwendig entsagen.... Ich mag Ihnen nicht sagen, wie leid es mir thut, Ihnen diese Antwort zu geben: aber in das, was nothwendig ist, muß man sich fügen. — Nehmen Sie jetzt noch meinen Dank für Ihr Zutrauen" ꝛc.

Ungeachtet dieser bestimmten Ablehnung wagte ich es dennoch meinen Wunsch zu wiederholen mit dem Versprechen, auch meine persönlichen Erlebnisse mit Beethoven zu seiner Verfügung stellen zu wollen.

Schon unterm 3. October 1827 beehrte mich Rochlitz mit einer Erwiderung, in der er Eingangs für das ihm überschickte Testament von Beethoven (aus dem Jahre 1802) dankt und so fortfährt:

„Ich kann es Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die darin unverkennbare innige und kindliche Herzensgüte erfreuet, das schmerzliche Leiden der guten Seele gerührt hat. Und ganz gewiß wird dieses Document auf Alle, die es kennen lernen — die offenbar Schlechten ausgenommen — eine gleiche Wirkung machen. Demnach wüßte ich nicht, was dem Verstorbenen, wenn von ihm nicht als Künstler, sondern als Menschen gesprochen wird, Günstigeres und Ueberzeugenderes nachgesagt werden könnte. — Ihren zweiten, mir wiederholten Wunsch kann ich nicht auszuführen übernehmen; und es hilft uns Beiden nichts, wenn ich hinzusetze: leider!"

Auf diese Erklärungen hin, und den früher gefaßten Entschluß im Auge behaltend, die in meinen Händen befindlichen Papiere Niemanden anzuvertrauen, falls Rochlitz nicht zu bewegen wäre, that ich weiter keinen Schritt mehr, Zeit und

Umstände abwartend. Wie diese beiden Factoren späterhin in dieser Sache gewirkt, ward im Vorwort ausgesagt, und was sie bewirkt, davon gibt das Vorliegende wiederholtes Zeugniß.

Soll von einer Lebensbeschreibung Beethoven's die Rede seyn, des Künstlers, der die Spitze der letzten deutschen Musik-Epoche bildet, so handelt es sich vor Allem darum, zu zeigen, unter welchen Umständen und in welchen Verhältnissen der Mann den Gipfelpunct seiner Kunst erstiegen und so Großes und Unvergängliches hervorgebracht hat. Es handelt sich ferner um richtige Zeichnung eines Charakterwesens, das sich am allerwenigsten bei dieser Persönlichkeit nach vorliegenden Papieren und Mittheilungen Anderer geben läßt. Um über Beethoven zu schreiben — wenn es nicht blos das Künstlerische betreffen soll — muß man ihn persönlich gekannt, Jahre lang ihn beobachtet, Zustände und Verhältnisse selbst gesehen haben, um deren Einwirkung auf ihn richtig beurtheilen zu können, kurz, man muß Freud und Leid mit ihm getragen haben. In solcher, wahrheitsgetreue Darstellung und Glaubwürdigkeit der Thatsachen bedingenden Stellung ist gegenwärtig aus dem Kreise seiner langjährigen Umgebung keiner mehr außer mir am Leben, und ich fühle es wahrlich tief, welche Verpflichtungen das mir auferlegt.*)

Die Eintheilung des Biographischen in drei Perioden soll verbleiben, jedoch nicht ohne eine die zweite Periode treffende Abänderung. Die früher bestandene Eintheilung war nicht nach Wahl des Verfassers aufgestellt, sie war vielmehr bei Gelegenheit der am Krankenbette unsers Freundes stattgehabten Besprechung von Breuning vorgeschlagen und von Beethoven gutgeheißen. Weil es sich lediglich um Darstellung des äußern Lebens handeln sollte, so war der Abschluß der zweiten Periode mit October 1813 ganz richtig be-

*) Ueber das Wesen des zwischen Beethoven und dem Verfasser bestandenen Verhältnisses geben Auskunft: die Allgemeine Musicalische Zeitung von 1827, Seite 368, desgleichen die Berliner Musik-Zeitung von 1827, Seite 244. Im Interesse vorliegender Schrift muß gleich hier darauf hingewiesen werden.

zeichnet. Es war im Laufe der Dinge der Moment des tiefsten Versunkenseyns des Meisters in seine Kunst, sonach vollständiges Vergessen auf alles Materielle, — Mangel an Bedürfnissen jeder Art die unausbleibliche Folge. Welchen Antheil daran Gemüthszustände gehabt, ist schwer zu bestimmen; jedenfalls haben sie mitgewirkt. Am geeigneten Orte wird dieser Moment des Nähern berührt werden. — Die Vereinigung des äußern mit dem künstlerischen Leben erfordert das Verlängern dieser Periode bis zu Ende 1814, weil gerade in diesem Jahre unser Meister den höchsten Gipfel seines Künstlerruhmes erreicht hat. Indessen nicht blos dieser Umstand erheischt die bezeichnete Begränzung der zweiten Periode, auch die im Jahre 1815 eingetretenen Familienereignisse und daraus hervorgegangene Umgestaltung aller Lebensverhältnisse bilden eine auffallende Scheidewand und dictiren dem Biographen den Zeitpunct der Sonderung dieser beiden Perioden.

Die Abtheilung der Perioden ergibt sich demnach in folgender Weise: Die erste beginnt mit der Geburt und reicht bis Ende 1800, — wenngleich ein langer Zeitraum, dennoch nur die Lern- und Vorbereitungszeit zu nennen; die zweite, bei deren Beginn Beethoven als Sinfonien-Componist, überhaupt als Schöpfer großer Werke, in die Laufbahn tritt, umfaßt die Jahre von 1801 bis Ende 1814. „Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt jetzt erst an.“ (Beethoven an Wegeler, am 16. November 1801.) — Die dritte Periode endlich schließt sein Tod 1827 ab.

Die Mittheilung der Thatsachen aus Beethoven's Jugendzeit stützt sich hauptsächlich auf Wegeler, den Begleiter des jungen Amphions bis 1796. Die vorliegende Correspondenz Beethoven's an diesen Freund nebst beigegebenen Notizen des letzteren ergänzt die folgenden Jahre bis zum Uebergang in die zweite Periode. — Zu Gewährsmännern für nicht verbriefte Dinge und Thatsachen aus der zweiten Periode hatte ich den Kreis der Freunde Beethoven's, aber für Vieles ihn selber; mit mehreren dieser Männer, die der Leser alle kennen lernen wird, stand ich bis lange nach des Meisters Tode in

naher Beziehung. — Den Begebenheiten der dritten Periode aber lebte ich persönlich nahe und war an den meisten in irgendeiner Weise betheiligt.

Ein musicalischer Theil wird sich mit den Anforderungen und Mitteln zu richtiger Auffassung und Vortrag von Beethoven's Musik, vornehmlich der für Pianoforte, beschäftigen und sich nicht blos auf die Tradition, auch auf feste Lehrsätze stützen. Streiflichter auf künstlerische Persönlichkeiten früherer Zeit und der Gegenwart fallen zu lassen, ist unerläßlich, weil sie der Sache zur Aufklärung dienen. — Am Schlusse dieses Theils soll eine Uebersicht der Anzahl von Ausgaben der Werke unsers Tondichters angefügt werden, die zeigen wird, daß eine Verbreitung solcher Art in keiner Literatur noch dagewesen.

Als sehr schätzbare Behelfe bei Schilderung von Charakter-Eigenheiten und religiösen Empfindungen bieten sich drei Bücher aus Beethoven's Handbibliothek dar, die Stephan von Breuning und der Verfasser unter allen vorhandenen vorzugsweise der Aufbewahrung werth erachtet haben. Diese sind: Homer's Odussée, in der Uebersetzung von Voß, Christian Sturm's „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur," ein Lehr- und Erbauungsbuch in zwei Bänden; dann noch Goethe's West-östlicher Divan.

Unser Meister hatte schon in seinen früheren Jahren die Gewohnheit angenommen und fortan beibehalten, alle auf sein Denken und Fühlen, auf seine Kunst, wie auf seine Lebensverhältnisse und Zustände nahe Beziehung habenden Stellen bei der Lectüre anzustreichen, oft noch zu unterstreichen, überdies noch recht oft dieselben in sein Tagebuch einzuschreiben. Das gibt eine ansehnliche Zahl sinnreicher Sätze, die zuweilen wie vom Meister selber erfunden erscheinen; manche Situation in seinem Leben wird dadurch weit schärfer beleuchtet, als dies in anderer Weise so leicht möglich wäre. Auch an eigenhändigen Randbemerkungen fehlt es in diesen interessanten Relicten nicht.

Das längst gewünschte Verzeichniß aller Hauptwerke (auch der meisten kleineren) hinsichtlich der Zeit ihrer Entstehung, ersten Aufführung, ihres Erscheinens im Drucke, wie auch des ersten Verlegers wird sich im Anhange zu jeder Periode vorfinden. Bei der bestehenden katalogischen Unordnung war die Feststellung dieser Daten ein ganz besonders schwieriger Theil meiner Aufgabe. Die beigehenden Correcturen und Rathschläge zur Beseitigung dieses genannten Uebelstandes — insoweit jetzt noch thunlich — wird man vielleicht nicht ungern sehen. — Aber auch der musicalische Charakter des Zeitalters, Gesinnung und Bildungszustand der Musiker, Verlagszustände, und andres noch, werden der Lebensschilderung zur Seite gehen. Es soll dies der besonderen Anforderung an die Biographie eines großen Künstlers entsprechen, daß dieselbe zugleich ein Geschichtsspiegel seiner Zeit, nicht minder auch ein Lehrbuch für Jene sey, die daraus lernen wollen.

Kritische Beurtheilungen verschiedener Werke, herausgegriffen aus der Zeit der ersten Aufführungen, oder nach ihrer Veröffentlichung im Druck, werden als integrirender Theil zu des Meisters Lebensgeschichte in dieser Bearbeitung die frühere Lücke ausfüllen. Sie gelten nicht blos als Zeugnisse von Kunstanschauung der Epoche, auch als ostensible Beweise von andauernden Gegenwirkungen, über dies noch als erwünschte Stoffe zu Anfeindungen und Kränkungen, die, von dem jugendlichen Künstler oft ignorirt, dem herangereiften sich als immer wuchtigere Hemmnisse auf seine Laufbahn gelagert hatten und zu überwinden waren.

Die sehr erfreuliche Thatsache, daß sich gegenwärtig die Theilnahme aller Cultur-Völker an Beethoven's Schöpfungen in weit höherem Grade noch gesteigert hat, machte es rathsam nun auf einen gemischten Leserkreis Bedacht zu nehmen. Möge dem Verfasser aus diesem Grunde das Bestreben nach einfacher Darstellung aller mitzutheilenden Dinge gelungen seyn, aufdaß auch der Kritik zu Erneuerung des der ersten Bearbeitung gemachten Vorwurfs: als huldige er aus Begeisterung

für den großen Tondichter zu gern der rhetorischen Phrase, nicht wieder Grund gegeben sey. Möge überhaupt das Vorliegende auch die Befriedigung des ernsten Fachmannes einigermaßen zu erreichen im Stande seyn, denn erst durch Zustimmung von in vielseitiger Bildung und ehrenwerther Gesinnung ausgezeichneten Künstlern und Kunstgelehrten erhält eine derlei Arbeit den besten Lohn.

Auf das Heer der Musiker, das notorisch zu aller Zeit bücherscheu gewesen, darum jeder höheren, den beschränkten Horizont erweiternden Belehrung aus dem Wege gegangen und nur den Einwirkungen der Routine folgt, hat der Verfasser nicht wieder Rücksicht nehmen wollen. Im Gegentheil führt es seine Aufgabe mit sich, aus dem historisch-getreuen Abbilde dieser Classe aus früherer Epoche den noch immer gleichen Indifferentismus in der gegenwärtigen erkennen zu lassen. Es gehört aber zu den wunderlichen Erscheinungen in der Sinnenwelt, daß manche Dinge ihren Grundcharakter viele Generationen hindurch unverändert bewahren, während ringsum Alles bemüht ist, eine den Zeiterfordernissen entsprechende Reform in Grundsätzen und Maximen anzustreben, wissenschaftlicher Bildung nach jeglicher Seite hin die Thore zu öffnen und selbst die Merkmale altdeutschen Philisterwesens aus den Lebenskreisen zu verwischen. In den Kreisen der Tonkünstler aber steht solches Wesen immer noch in schönster Blüthe (mit Ausnahme des nicht kleinen Kreises der autonomen und industriellen Aristokratie), und unterscheidet sich nur in Bezug auf Plus oder Minus nach den verschiedenen Himmelsgegenden des musicalischen Deutschlands.

Anmerkung.

Da im Contexte wiederholt von östreichischer Valuta die Rede ist, die bekanntlich im Laufe der Jahrzehende mannigfache Umwandlungen zu erfahren gehabt, so wird ein Gegenüberstellen anderer deutschen, auch französischen Münzverhältnisse räthlich, um ein richtiges Verständniß zu ermöglichen. Die Annahme einer runden Summe, z. B. ein hundert Gulden, dürfte am leichtesten zum Zweck führen.

100 Gulden W. W. (Wiener Währung, Papiergeld, nach dem Finanz-Patente von 1811) sind gleich: 13 Thlr. 8 Sgr. preußisch; oder 24 Gulden rheinisch; oder 51 Francs.

100 Gulden C. M. (Conventions-Münze, Silber, erst im dritten Jahrzehend in Umlauf gekommen,) sind gleich: 68 Thlr. pr.; oder 120 fl. rhein.; oder 257 Frcs.

Die im ersten Jahrzehend cursirenden „Banco-Zettel" (auch Wiener Währung genannt) waren fortwährenden Schwankungen unterworfen, so daß schon um 1805 der Gulden — à 60 Kreuzer — kaum die Hälfte des Nominalwerthes erreicht hatte, weiterhin aber noch tiefer gesunken war. Die Valuta dieses Scheingeldes ist darum kaum bestimmbar.

Diese Notizen werden den Leser in Stand setzen, die in der 2. und 3. Periode bald in Wiener Währung, bald in Conventions-Münze angeführten Summen nach Umständen entweder zu erniedrigen oder zu erhöhen.

Druckfehler.

Seite	17	Zeile	17	von	oben	lies:	Symptome statt: Symtome.
„	25	„	6	„	„	„	geeignetem statt: geeigneterem.
„	26	„	13	„	unten	„	begonnen hatte statt: begonnen war.
„	36	„	4	„	„	„	differirte statt: diferirte.
„	61	„	17	„	oben	„	anzunehmen statt: einzunehmen.
„	91	„	9	„	„	„	durchdachten statt: durchgedachten.
„	109	„	8	„	„	„	Deutung statt: Andeutung.
„	138	„	10	„	unten	„	Op. 57 statt: Op. 77.
„	156	„	6	„	„	„	Striche statt: Streiche.
„	163	„	4	„	oben	„	Hofluft statt: Hoflust.
„	174	„	18	„	„	„	Op. 72 statt: Op. 79.
„	218	„	1	„	„	„	seiner statt: einer.

Erste Periode.

Von Beethoven's Geburt bis zu Ende 1800.

Erste Periode.

Von Beethovens Geburt bis zu Ende 1800.

Ein Mensch ist die Menschheit.
A. Meißner.

I.

Ludwig van Beethoven wurde den 17. December 1770 zu Bonn geboren. Sein Vater, Johann van Beethoven, war Tenorist in der curfürstlichen Capelle, und starb 1792 in Bonn. Seine Mutter, Maria Magdalena, geb. Keverich (auch Keferich), aus Ehrenbreitstein bei Coblenz, war bereits 1787 im Tode vorangegangen. Der Großvater, Ludwig van Beethoven, sicherem Vermuthen nach aus Maestricht gebürtig, wo dieser Familiennamen noch vorkommt*), war Baßsänger und zuletzt Capellmeister in der curfürstlichen Capelle zu Bonn, und soll unter dem prachtliebenden Curfürsten Clemens August Opern von seiner Composition aufgeführt haben. Er starb 1773. Die Erinnerung an diesen Großvater hat sich in seinem berühmten Enkel fortan lebendig erhalten, unterstützt durch ein gutes Portrait, in Oel ausgeführt.

Das Geburtshaus in Bonn betreffend, bemerkt Dr. Wegeler Seite 6 seiner biographischen Notizen über Ludwig van

*) Im Jahre 1840 sah der Verfasser selber auf dem Schilde eines Ladens mit Colonial-Waaren zu Maestricht den vollen Namen unsers Componisten: Louis van Beethoven.

Beethoven, daß es aller Wahrscheinlichkeit nach das mit Nro. 515 bezeichnete in der Bonngasse sey. Dafür erklärt sich auch die von ihm genannte Frau Mertens, geb. Lengersdorf, die jenem Hause gegenüber gewohnt hat. Später hat ein dortiger Lehrer, **Dr.** Hennes, der Sache weiter nachgespürt, wodurch Wegeler's Angabe volle Bestätigung erhalten. Ungeachtet solcher Gewißheit, wozu das Taufbuch der betreffenden Pfarrkirche verholfen, entstanden über das Geburtshaus unsers Tondichters, bei Gelegenheit der Inauguration seines Standbildes in Bonn 1845, heftige Controversen. Neid und Gewinnsucht gaben sich die größte Mühe das Haus Nro. 934 in der Rheingasse, in welchem die Familie Beethoven um die achtziger Jahre wirklich gewohnt, für das Geburtshaus auszurufen. Selbst Wegeler's wiederholte Bekräftigung in dem, im genannten Jahre erschienenen „Nachtrag zu den biographischen Notizen", daß das eigentliche Geburtshaus unbezweifelt das früher bezeichnete in der Bonngasse sey, konnte die schreienden Gegner nicht zum Schweigen bringen. Auf schriftliches Ersuchen des Eigenthümers dieses Hauses, **Med. Dr.** Schildt, wandte sich der Verfasser der vorliegenden Schrift an Johann van Beethoven (Bruder des großen Künstlers) nach Wien mit der Anfrage, ob er in diesem Streitpunkte nicht entscheiden könne und wolle. Seine Erwiederung lautete dahin, daß er sich der Benennung der Gasse, in welcher das Geburtshaus seines Bruders Ludwig gelegen, nicht mit Gewißheit mehr erinnern könne, wohl aber erinnere er sich, daß dasselbe weit vom Rheine entfernt gelegen. Der Streit über diesen an sich so unwichtigen Gegenstand, in welchem sogar angesehene Männer der Stadt als Wortführer für das alte Haus in der Rheingasse Theil genommen, ward durch den Wink aus Wien nicht beigelegt, vielmehr hat die Speculation in der öffentlichen Meinung gesiegt, so daß die Wahrheit verstummen mußte.

Daß Gerücht, daß Beethoven ein natürlicher Sohn von Friedrich Wilhelm **II.**, König von Preußen, gewesen sey, zuerst von Fayolle und Choron ausgestreut, das dann sogar in sieben Auflagen des Brockhaus'schen Conversations-Lexicons nachgedruckt worden, hat Beethoven viel Kränkung ver-

ursacht. Unterm 7. October 1826 hat er seinen Jugendfreund Wegeler brieflich ersucht, diesfalls einschreiten zu wollen, „und die Rechtschaffenheit seiner Eltern, besonders seiner Mutter, der Welt bekannt zu machen.“ Warum dieses Ersuchen an Wegeler nicht viele Jahre vor dem genannten Datum geschehen, erklärt sich aus dem Umstande, daß dieses Lexicon in Oestreich bis zu jenem Zeitpunkte fast ganz unbekannt geblieben, wahrscheinlich aus Censur-Gründen. Wegeler glaubt Seite 5 seiner Notizen, daß dieses Gerücht keiner Widerlegung bedürfe, indem dieser preußische König vor Beethovens Geburt nicht in Bonn gewesen, seine Mutter aber während ihrer Ehe diese Stadt niemals verlassen hatte. Nicht also dachte der Verfasser dieser Schrift. Als die leipziger Verlagshandlung die achte Auflage dieses Lexicons angekündigt hatte, fand derselbe es an der Zeit sie unterm 17. Febr. 1833 auf jenes falsche Gerücht aufmerksam zu machen mit Bezugnahme auf Beethovens Brief an Wegeler aus dem Jahre 1826. Sofort wurde die betreffende Stelle in der neuen Auflage corrigirt.

Ueber Beethovens Erziehung und erste Bildung muß Wegeler allein gehört werden. Er sagt Seite 9 seiner Notizen: „Beethovens Erziehung war weder auffallend vernachläßigt, noch besonders gut. Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Musik, zu der ihn sein Vater ununterbrochen und streng anhielt, zu Hause. Hier hatte man sich, außer dem Gehalt des Vaters, keines Erwerbszweigs zu erfreuen, mithin fand überall Beschränkung statt. Daher die Strenge des geistig und sittlich wenig ausgebildeten Vaters, (er war dem Trunke ergeben) um sich in dem ältesten Sohne bald eine Hülfe zur Erziehung der übrigen zu bilden.“ — Zu Vorstehendem wissen wir hinzusetzen, daß der feurige und oft störrische Knabe, der keinen **Cul de plomb** gehabt, stets mit allem Ernst an das Clavier getrieben werden mußte. Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust, und darauf bezüglich muß das schöne poetisch erfundene und oft nacherzählte Mährchen von einer Spinne, die — „so oft der kleine Ludwig in seinem Kämmerlein Violin spielte, sich von der Decke herabließ und auf die Geige setzte, welche

dann die Mutter, als sie die Gesellschafterin ihres Söhnchens wahrgenommen, todt schlug, worauf der Kleine seine Violine zertrümmerte" — für das erklärt werden, was es eigentlich ist. Der große Ludwig wollte sich eines ähnliches Vorfalles nicht entsinnen. Obgleich schon bekannt, hat doch erst ein biographischer Aufsatz über Beethoven aus der Feder von Dr. Christian Müller in Bremen diesem Märchen allgemeine Verbreitung gegeben. (Allgemeine Musikalische Zeitung, 29ter Jahrgang, S. 346.)

Den um eine Stufe höheren Unterricht in Musik erhielt Beethoven durch einen gewissen Pfeiffer, welcher Musikdirktor und Oboist, überhaupt als trefflicher Künstler und genialer Mann bekannt war. Wegeler sagt: „Beethoven verdankt diesem Lehrer das Meiste und war auch so erkenntlich dafür, daß er ihm noch von Wien aus durch Herrn Simrock eine Geldunterstützung zukommen ließ." Daß der curfürstliche Hof-Organist van der Eder unserm Kunst-Aspiranten wirklich die Behandlung der Orgel gelehrt, wie Wegeler blos vermuthet, ist gewiß. Beethoven wußte in späteren Jahren noch manche Anekdote, vornehmlich in Bezug auf Handführung, diesem von ihm für so wichtig gehaltenen Punkt an der Orgel, mehr noch am Clavier, aus jener Lehrzeit zu erzählen. Wir werden uns dessen im musikalischen Theil dieser Schrift wieder erinnern. Ferner bemerkt Wegeler: „Der früher als Musik-Director bei der Großmann'schen Schauspiel-Gesellschaft, später als Hof-Organist angestellte, auch als Tonsetzer bekannte Musiker Neefe hatte wenig Einfluß auf den Unterricht unsers Ludwig; letzterer klagte sogar über Neefe's zu harte Kritik seiner ersten Versuche in der Composition. Im Jahre 1785 ward Beethoven vom Curfürsten Max Franz, Bruder des Kaisers Joseph, als Organist bei der curfürstlichen Capelle angestellt, wo er nun mit Neefe abwechselnd, den eben nicht schweren Dienst versah. Der Fürst scheint bei dieser Ernennung nur den Zweck einer Unterstützung vor Augen gehabt zu haben.

Im ersten Jahrgang der Allgem. Mus.-Ztg. (vom 3. Okt. 1798 bis 25. Septemb. 1799) findet sich „C. G. Neefe's

Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben", datirt aus Frankfurt, den 30. September 1782. Da der Künstler seine Stelle zu Bonn bereits verlassen und in Frankfurt domicilirte, so will das mit der gleichzeitigen Anstellung als Organist mit dem Jüngling Beethoven nicht übereinstimmen. Aber Neefe's „zu harte Kritik der ersten Versuche in der Composition" ist dadurch nicht beseitigt, denn der Knabe Beethoven hatte bereits eine ziemliche Anzahl Versuche zu Papiere gebracht. Die bei Artaria, angeblich „aus dem Nachlasse Beethovens", erschienenen „Drei Original-Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell — componirt im Alter von 13 Jahren" — mögen zur Zeit ihrer Entstehung wohl zu harter Kritik nach mehr als einer Seite hin Anlaß gegeben haben. Wenn aber, wie Wegeler anführt, der curfürstliche Hofkalender auf das Jahr 1790 Christian Neefe und Ludwig van Beethoven als Organisten angibt, zur Zeit, wo letzterer über die „ersten Versuche" schon hinaus war, so scheint damit der Irrthum noch vermehrt zu seyn. Indeß, ein Hofkalender kann ja nicht irren. *)

*) In einer Correspondenz über die Musik-Zustände zu Bonn für das März-Heft vom Jahre 1783 des Hamburger Magazins der Musik von C. F. Cramer, von der Niederrheinischen Musik-Zeitung in Nro. 25 von 1858 auszüglich mitgetheilt, lies't man: „Louis van Beethoven, Sohn des oben angeführten Tenoristen, ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, lies't sehr gut vom Blatt, und um alles in Einem zu sagen: er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von S. C. Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt (welche man fast das non plus ultra nennen könnte) wird wissen, was das bedeute. Herr Neefe hat ihm auch, sofern es seine übrigen Geschäfte erlaubten, einige Anleitung zum Generalbaß gegeben. Jetzt übt er ihn in der Composition, und zu seiner Ermunterung hat er 9 Variationen von ihm für's Clavier über einen Marsch in Mannheim stechen lassen. Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen."

Mit dieser Correspondenz-Nachricht steht Wegelers Aussage, Beethovens Alter, seine bekannten Versuche in der Composition, sogar Neefe's Entfernung von Bonn und Aufenthalt zu Frankfurt a. M. im Widerspruch. Auf welcher Seite ist Wahrheit zu suchen? Es scheint bei Wegeler, und was mit seiner Aussage im guten Zusammenhange steht.
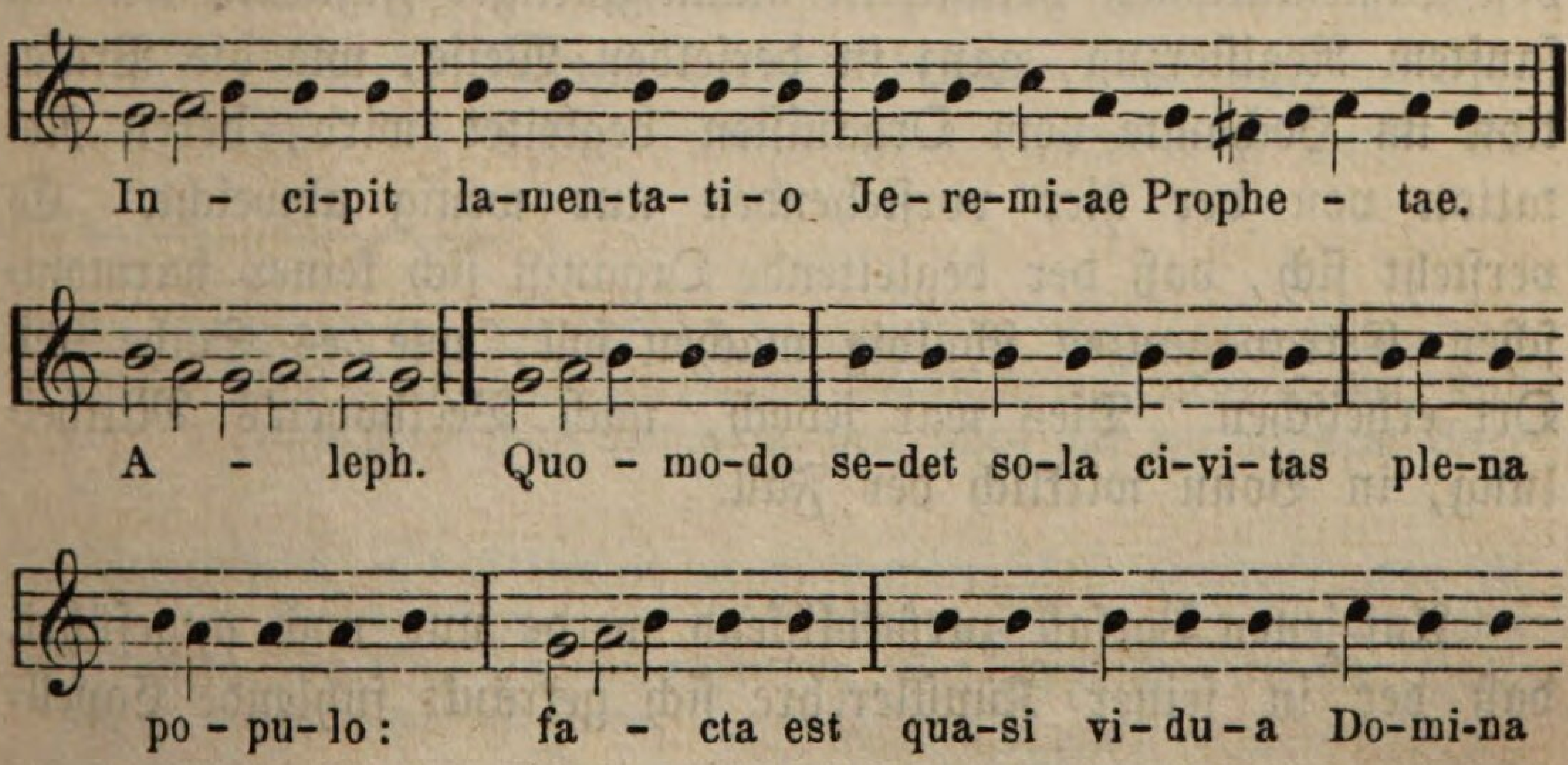
Sowohl die Ernennung zum Organisten, wie auch seine späterhin erfolgte Sendung zu weiterer Ausbildung nach Wien, hatte Beethoven vorzugsweise dem Grafen von Waldstein zu verdanken, der — nach Wegeler — sein „erster und in jeder Hinsicht wichtigster Mäcen" gewesen. Graf Waldstein war Deutsch-Ordens-Ritter, Liebling und beständiger Begleiter des jungen Curfürsten, später Deutsch-Ordens-Commandeur zu Birnsberg und Kämmerer des Kaisers. Er war nicht nur Kenner der Musik, auch Ausübender. Als solcher konnte er directen Einfluß auf die Entwicklung des jugendlichen Talents nehmen. In Folge seiner Anregung entwickelte sich Beethovens Anlage ein Thema aus dem Stegreife zu variiren und auszuführen, in welcher Kunst er in späteren Jahren von keinem der Zeitgenossen erreicht, noch weniger übertroffen worden. Wie hoch Graf von Waldstein das Talent Beethovens schon nach dessen ersten Kundgebungen geschätzt, welche Zukunft er ihm vorausgesagt, soll aus einem Briefe von ihm an den jugendlichen Künstler erhellen, dessen Wortlaut weiter unten mitgetheilt werden wird. Durch Wegeler erfahren wir noch, daß dieser wahrhafte Edelmann manche Geldunterstützung, die meistens als eine kleine Gratification vom Curfürsten betrachtet ward, unserm jungen Tonhelden mit größter Schonung seiner Reizbarkeit zu Theil werden ließ. Zur Stelle soll nur noch berührt werden, daß Beethoven, dem Gipfelpunkte seiner Künstlerhöhe bereits nahestehend, diesem Gönner, Pfleger und Mitbildner durch Widmung seiner großen Sonate in **C dur**, Op. 53, die im Jahre 1806 erschienen, seinen Dank öffentlich dargebracht hat.

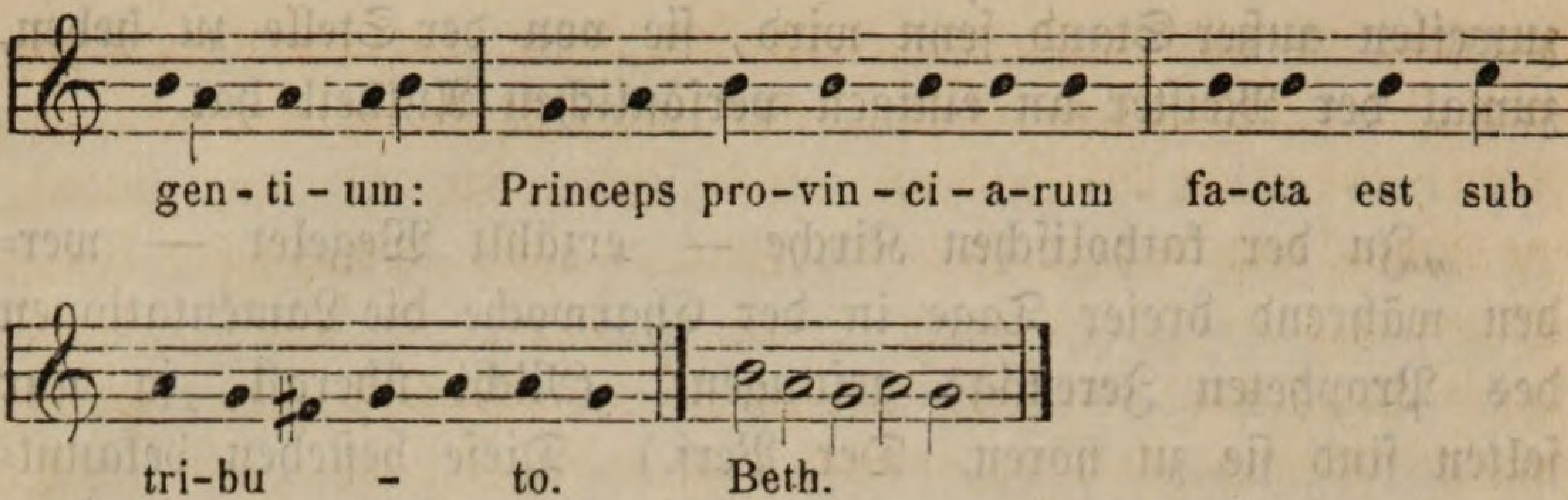
Eine den jugendlichen Organisten characterisirende Begebenheit, kaum daß er von der Orgelbank Besitz genommen, mag nun nach Wegeler's, aber auch nach Beethoven's, Mittheilung Platz finden; sie gewinnt dadurch an Interesse, weil Beide in ihrer Aussage wesentlich abweichen. Dieser Fall dürfte in der nicht unbedeutenden Anzahl von Widersprüchen und abweichenden Aussagen in Beethovens Leben wohl als der erste zu bezeichnen seyn. Ueberhaupt werden dem Biographen hierdurch Steine von so schwerem Gewicht in den Weg gelegt, daß er

zuweilen außer Stand seyn wird, sie von der Stelle zu heben, zumal der Meister an einigen persönlichen Antheil hat.

„In der katholischen Kirche — erzählt Wegeler — werden während dreier Tage in der Charwoche die Lamentationen des Propheten Jeremias gesungen. (Nicht überall, ja nur selten sind sie zu hören. Der Verf.) Diese bestehen bekanntlich aus kleinen Sätzen von vier bis sechs Zeilen, und wurden, jedoch nach einem gewissen Rhythmus, als Chorale vorgetragen. Der Gesang bestand aus vier auf einander folgenden Tönen, z. B. **c, d, e, f**, wobei immer auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze abgesungen wurden, bis dann einige Noten am Schluß in den Grundton zurückführten. Der Sänger wird, da die Orgel in diesen drei Tagen schweigen muß, (sie schweigt nur mehr am Charfreitag) nur von einem Clavierspieler frei begleitet.“ (Also wohl an einem Clavier, was heutzutage nirgends mehr vorkommt, indem das Clavier als das ungeeignetste Instrument zu irgend einer kirchlichen Function erklärt ist.)

Zum Verständniß der Sache dürfte die Notation des ersten Versikels dieser Lamentationen dienen, und zwar auf einem fünflienigen, nicht vierlienigen System, auf welchem das **Officium Hebdomadae sanctae** (Officium für die Charwoche) in den alten Kirchenbüchern notirt erscheint. Zur Verdeutlichung des Rhythmischen in der Recitation werden die viereckigen Notenzeichen zu beseitigen seyn.





Vernehmen wir nun Wegeler weiter.

„Als einst dieses Amt (der Begleitung) unserm Beethoven oblag, fragte er den sehr tonfesten Sänger Heller, ob er ihm erlauben wolle, ihn herauszuwerfen und benutzte die wohl etwas zu schnell gegebene Berechtigung so, daß derselbe durch Ausweichungen im Accompagnement, ungeachtet Beethoven den vom Sänger anzuhaltenden Ton mit dem kleinen Finger fortdauernd anschlug, so aus dem Tone kam, daß er den Schlußfall nicht mehr finden konnte. Der noch lebende damalige Musikdirektor der curfürstlichen Capelle und erster Violinspieler Vater Ries erzählt jetzt noch ausführlich, wie sehr der dabei gegenwärtige Capellmeister Luchesi durch Beethoven's Spiel überrascht gewesen sey."

Jene, die mit dem Rituale der katholischen Kirche bekannt sind, werden alsbald errathen, daß es sich in unserm Falle um nichts anders handelt, als um Ausschmückung der monotonen, in drei ziemlich ausgedehnte „Lectiones" zerfallenden Lamentationen vermittelst mannigfaltiger Figurationen mit sanftem Registerzug, ganz in derselben Weise, wie die Präfation im Hochamte vom Organisten begleitet wird, deren Notation von der hier vorstehenden nur wenig abweicht. Es versteht sich, daß der begleitende Organist sich keiner harmonischen Extravaganzen schuldig machen soll, wie es Sache und Ort erheischen. Dies war jedoch, nach Beethoven's Mittheilung, in Bonn wirklich der Fall.

Auf jenen Vorfall zurückblickend werde nur noch angeführt, daß der in seiner Künstlerehre sich gekränkt fühlende Capell=

Sänger den muthwilligen Organisten beim Curfürsten verklagt hatte, der ihm dann auch „einen sehr gnädigen Verweis gegeben und für die Zukunft derlei Genie-Streiche untersagte", wie sich Beethoven in späterer Zeit darüber ausgedrückt hat.

Eine andere von Wegeler erzählte Begebenheit scheint größeres Interesse zu haben, indem man darin ersieht, daß Beethoven schon in seinen frühesten Compositions-Versuchen der Zeit vorgegriffen und schwerausführbares niedergeschrieben hat; das erste Glied einer langen Kette von wiederholten Klagen und Vorwürfen, die den Tondichter auf seiner Laufbahn fortan begleitet und lange über das Grab hinaus wiederholt worden, die bis zum heutigen Tag nicht verstummt sind.

Wegeler erzählt nämlich: „Als Haydn zuerst aus England zurückkam, ward ihm vom curfürstlichen Orchester ein Frühstück in Godesberg, einem Lustorte nahe bei Bonn, gegeben.*) Bei dieser Veranlassung legte ihm Bethoven eine Cantate vor, welche von Haydn besonders beachtet wurde, der auch ihren Verfasser zu fortdauerndem Studium aufmunterte. Später sollte diese Cantate in Mergentheim**) aufgeführt werden, aber mehrere Stellen waren für die Blas-Instrumente so schwierig, daß einige Musiker erklärten, solche nicht ausführen zu können, und so ward auf die Aufführung verzichtet."

Der mit diesem zunächst verwandte Fall betrifft die Ouverture zu seiner Oper Leonore, die aus gleichen Gründen beseitigt werden mußte, wie wir in der zweiten Periode das Nähere hören werden. Obige Cantate scheint Beethoven verworfen zu haben, da man niemals etwas darüber gehört. Es

---

*) Es scheint dies im Juni 1792 gewesen zu seyn, bei welcher Gelegenheit wohl die Reise Beethoven's zu Haydn nach Wien vorbereitet worden seyn dürfte, denn schon fünf Monate nachher sehen wir ihn auf dem Wege dahin.

**) Mergentheim, ein Städtchen im württemberg'schen Jartkreise, war seit 1527 der Sitz der Hochmeister des Deutschen Ordens, die in dem dabei gelegenen Schlosse Neuhaus residirten. Die jetzige Residenz der „Hoch- und Deutschmeister" ist Wien.

darf diese strenge Selbstkritik wohl auffallen, da er doch andere Compositions-Versuche am Leben erhalten, als die oben erwähnten drei Quartette für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell; ferner ein Trio in **Es-dur** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Beethoven nannte es „einen der höchsten Versuche in der freien Schreibart", und will es im Alter von 15 Jahren componirt haben. Jedenfalls erweiset sich der zweite Satz, Scherzo, als der Embrio aller späteren Scherzo's. *)

Nach Wegeler's Anführung waren Beethoven's allerersten Compositionen die in der zu Speyer herausgegebenen „Blumenlese" abgedruckten Sonaten, (die ganz verloren zu seyn scheinen) dann das Lied: „Wenn jemand eine Reise thut"; ferner die Musik zu einem vom Adel im Carneval aufgeführten Ritterballet, wovon der Clavier-Auszug an den Musik-Verleger Dunst gekommen, wahrscheinlich durch Vermittelung von Ferd. Ries, der Dunst's Unternehmen thätigst unterstützt hat. Wegeler sagt davon: „Es müssen sich darin finden ein Minnelied, ein deutsches Lied, ein Trinklied, u. s. w. Diese Composition wurde lange, da Beethoven sich nicht als Verfasser genannt hatte, für das Werk des Grafen Waldstein gehalten, um so mehr, als dieser auch, in Verbindung mit dem Tanzmeister Habich aus Aachen, das Ballet organisirt hatte." Dann kamen die Variationen über „**Vieni amore**", Thema von Righini, (der Gräfin von Hatzfeld gewidmet) die dem jugendlichen Componisten Gelegenheit gaben, sein seltenes Talent zu zeigen, als er nämlich auf einer Reise von Bonn nach Mergentheim, der Residenz des Curfürsten in seiner Eigenschaft als Hoch- und Deutschmeister, mit dem ganzen Orchester nach Aschaffenburg gekommen. Daselbst wurde er durch Ries, Simrock (den nachherigen Musik-Verleger in Bonn) und die beiden Romberg, Anton und Bernhard, dem berühmten Clavierspieler und Capellmeister am cur-mainzischen Hofe, Ster-

*) Dieses Trio führt das thematische Verzeichniß von Breitkopf & Haertel auf S. 127 an: Es erschien um 1830 bei Dunst in Frankfurt a. M. durch Vermittlung von Ferdinand Ries.

kel, vorgestellt", welcher, erzählt Wegeler, dem Gesuch Aller willfahrend, sich zum Spielen hinsetzte. Sterkel spielte sehr leicht, höchst gefällig, und wie Vater Ries sich ausdrückt, etwas damenartig. Beethoven stand in gespanntester Aufmerksamkeit neben ihm, denn Sterkel war der erste Virtuose dieses Instruments, den er bis dahin zu hören Gelegenheit erhalten. Nun sollte auch er spielen, that dieses jedoch erst dann, als Sterkel ihm zu verstehen gab, er zweifle, daß selbst der Componist obiger Variationen sie fertig spielen könne. Jetzt spielte Beethoven nicht nur diese Variationen, so viel er sich deren erinnerte (Sterkel konnte das Exemplar nicht auffinden), sondern gleich eine Anzahl anderer, nicht weniger schwieriger und dies zur größten Ueberraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier; die ihm an Sterkel aufgefallen war. So leicht ward es ihm, seine Spielart nach der eines andern einzurichten." *)

So unser coblenzer Gewährsmann, der bei Anführung dieser Begebenheit noch bekannt hat, daß Beethoven's Clavierspiel damals rauh und hart gewesen. Wir werden auf den Character seines Spiels im Verlauf der Dinge noch öfters zu sprechen kommen; voraus sey nur bemerkt, daß Wegeler's letzten Worte hier vorstehend doch etwas stutzig machen können, wenn man das übereinstimmende Urtheil John Cramer's und Cherubini's über Beethoven's Spiel aus den Jahren 1799 und 1805 daneben stellt. Danach ist es nur zu gewiß, daß es ihm nichts weniger als leicht gewesen, die Spielart eines andern zu adoptiren, so wenig, wie seine künstlerische Individualität mit einer andern zu vertauschen. Auch Bernhard Romberg, mit dem ich 1834 in seiner Vaterstadt Münster viele Monate zu verkehren Gelegenheit gehabt, hat über Beethoven's Spiel im Sinne Cherubini's und Cramer's geurtheilt,

---

*) In alten wie auch in neuen Catalogen werden noch aufgeführt: Aus dem Jahre 1780: Neue Variationen in C moll über ein Marsch-Thema von Dressler. Aus dem Jahre 1794: Dreizehn Variationen in A dur, Thema aus dem Rothkäppchen: Es war einmal ein alter Mann. Bei Simrock.

überhaupt hat er mir über das Zusammenseyn mit Beethoven in Bonn nicht uninteressante Mittheilungen gemacht. Ihm verdanke ich die persönliche Bekanntschaft mit der Freifrau von Bevervörde, geb. von Böselager aus Bonn, Beethoven's Schülerin, welcher gleich näher gedacht werden wird. Beethoven selber schob die Schuld seines damaligen harten Spiels auf das viele Orgelspiel. Ein anderer eben so erheblicher Grund mag wohl auch der Abgang eines guten Vorbildes gewesen sein.

Einer Eigenheit Beethoven's muß hier wortgetreu nach Wegeler Erwähnung geschehen, weil diese Mittheilung zum Verfolg gleicher Dinge und Zustände in späteren Jahren Anlaß gibt und mit andern Charakter-Eigenheiten unsers Meisters Verwandtschaft hat: nämlich seine Abneigung gegen Unterrrichtgeben und das Spielen in Gesellschaften. „Frau von Breuning — sagt Wegeler — wollte ihn zuweilen zwingen, in das ihrem Hause gegenüberstehende des österreichischen Gesandten, Grafen von Westphal, zu gehen, um seine Lectionen fortzusetzen. Dann ging er, wie ein Eselein, da er sich beobachtet wußte, fort, kehrte aber oft am Hause selbst noch um, lief zurück und versprach dann: er wolle am folgenden Tag zwei Stunden Unterricht geben, heute aber sey es ihm unmöglich. Seine eigene bedrängte Lage trieb ihn nicht an, wohl aber der Gedanke an seine Familie, vorzüglich der an seine liebe Mutter."

Mit dieser Aussage steht die der oben genannten Frau von Bevervörde etwas in Widerspruch. Diese versicherte, daß sie eben sowohl über die regelmäßige Frequenz der Stunden, wie auch über den Unterricht Beethoven's überhaupt niemals zu klagen gehabt. Lehrer und Schülerin befanden sich fast im gleichen Alter, und letztere muß in ihren Mädchenjahren ein Bild der Schönheit gewesen seyn, davon noch die Spuren an der Matrone sichtbar waren. Diese Dame wußte übrigens noch manches über das ernste und meist nachsinnende Wesen ihres jugendlichen Clavierlehrers, desgleichen noch vieles aus dem musicalischen Leben ihrer Vaterstadt um die 90er Jahre,

wie auch noch von ihrem Zusammenspiel mit B. Romberg zu erzählen, das diesem Kunstveteran großes Vergnügen gemacht.

Dieser Widerspruch soll jedoch Wegeler's Aussage keinen Eintrag thun, da diese Eigenheit, Abneigung gegen Unterrichtgeben, methodischen und systematischen Unterricht nämlich, unsern Tondichter durch's ganze Leben begleitet hat, mochte er gleichwohl bei einzelnen Schülerinnen aus besondern Gründen und Rücksichten, wie bei der bonner, die neben körperlicher Schönheit auch noch ein schönes Talent gehabt haben soll, anders gethan haben. So thun ja auch andere Lehrer, ohne Beethoven zu seyn. Von dieser Abneigung wußte auch Ferd. Ries zu erzählen, der am meisten vielleicht in jener Epoche von dieser Eigenheit zu leiden hatte. „Ich spielte, sagte mir Ries, und Beethoven componirte oder that anderes, und nur selten setzte er sich zu mir und hielt es eine halbe Stunde aus.“ *) Kaum fünfzig vollgiltige Stunden wollte Ries während seiner vierjährigen Lehrzeit von Beethoven erhalten haben. Abweichend spricht er über diesen Punct in seinen Notizen.

Ueber den andern Punct berichtet Wegeler: „Später, als Beethoven in Wien schon auf einer hohen Stufe stand, hatte sich auch ein ähnlicher, wo nicht noch stärkerer Widerwillen gegen die Aufforderungen zum Spielen in Gesellschaften entwickelt, so daß er jedesmal dadurch allen Frohsinn verlor. Er kam dann mehrmals düster und verstimmt zu mir, klagte, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählig entspann sich dann zwischen uns ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und völlig zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so ließ ich die Unterredung fallen, setzte mich an den Schreibtisch und Beethoven mußte, wollte er weiter mit mir sprechen, sich dann auf den Stuhl vor dem Clavier setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbestimmter Hand ein paar Accorde, aus denen sich dann nach und nach die

*) Das erinnert an gleiches Verfahren bei Carl Czerny mit seinen Schülern.

schönsten Melodien entwickelten. O warum verstand ich nicht mehr davon! Notenpapier, das ich einigemale, um etwas Manuscript von ihm zu besitzen, anscheinend ohne Absicht auf das Pult gelegt hatte, ward von ihm beschrieben, aber dann auch am Ende zusammengefalten und eingesteckt! Mir blieb nur die Erlaubniß, mich selbst auszulachen. — Ueber sein Spiel durfte ich nichts oder nur Weniges, gleichsam im Vorbeigehen, sagen. Er ging nun gänzlich umgestimmt weg und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethoven's mit dem Ersten seiner Freunde und Gönner."

Wäre es statthaft an vorstehende Mittheilung sogleich meine persönlichen Erlebnisse diesfalls anzuknüpfen, vornehmlich aus den Jahren 1818 bis 1821, wo ich zuweilen von dem Meister mit den Worten: „Sie leichtsinniger, oberflächlicher Dilettant," oder spöttisch mit: „Herr Ungrund und ohne Grund," im Spiele unterbrochen und vom Sitze weggedrängt wurde, um sich selbst darauf zu setzen und den von mir „mißhandelten" oder „abgeklimperten" Sonaten-Satz theilweise oder ganz vorzuspielen und zu erklären, wäre dies hier zur Stelle statthaft, sage ich, so ließen sich die Lockungen, oder auch Bedingungen, welche Beethoven zum Vorspielen und rapsodischen Unterricht bringen konnten, ziemlich weitläufig auseinander setzen. Dieses Geschäft muß jedoch mit anderen, wichtigeren Begebenheiten in direkter Beziehung auf Beethoven's Clavier-Musik in Verbindung gebracht werden. Hier sey nur vorausgeschickt, daß ein solches Vorspielen, selten ohne vorherige Emotion, oder, wenn wir wollen, Auszanken, bewerkstelligt werden konnte. Nur Einer aus seinem Kreise, der bis zum Jahre 1815 häufig in seiner nächsten Nähe gewesen, hat es, zufolge eigener Versicherung, in diesem Puncte anders erfahren: Graf Franz von Brunswick. Wir werden den Namen dieses in vielem Betracht ausgezeichneten Mannes noch öfters anzuführen haben.

Ueber den kurzen Besuch, den Beethoven zur Frühlingszeit des Jahres 1787 der Kaiserstadt gemacht, schweigt We-

geler ganz, aber auch der Verfasser weiß nur wenig darüber zu sagen. Mit Bestimmtheit darf er jedoch die Wahrnehmung Beethoven'scher Freunde aus früherer Zeit niederschreiben, daß sich dem Gedächtnisse des sechszehnjährigen Jünglings bei jenem Besuche nur zwei Persönlichkeiten tief und dauernd für sein ganzes Leben eingeprägt haben: Kaiser Joseph und Mozart. Die prophetischen Worte des letzteren über die Zukunft des jungen Künstlers, nachdem dieser ein von ihm aufgegebenes Motiv (es soll ein Fugen-Thema gewesen seyn) **ex tempore** durchgeführt hatte: „Dieser Jüngling wird noch viel in der Welt von sich reden machen" — sind im Laufe der Zeit, auch mit Varianten, oft wiederholt worden, nur blieb es ungewiß, an welchem Orte sie der „König im Reiche der Tonkunst" gesprochen; einige wollten wissen, es sey bei Gelegenheit geschehen, als der Kaiser den vom Curfürsten Max Franz ihm empfohlenen jungen Künstler in seinen Gemächern in Beiseyn Mozart's gehört hat. Ob auch die persönliche Bekanntschaft Gluck's gemacht worden, der bekanntlich schon schwer zugänglich und am 15. November desselben Jahres gestorben, wußte Niemand in späteren Jahren zu sagen. Diese, so wie manche andere nicht unwichtige Vorgänge lagen bereits zu weit zurück, Augen- und Ohrenzeugen waren nicht mehr am Leben, Beethoven selber über alle längstvergangene Dinge in der Regel schweigsam, dazu häufig noch unsicher und verworren, wenn er ja darüber gesprochen, — dies die Gründe, daß verschiedene in ein Dunkel gehüllt bleiben werden. Daß jedoch alle in die erste Lebensperiode fallenden Begebenheiten, welcher Art immer, gegen die folgenden weit zurückstehen, gleichsam nur kurze, wenig bedeutende Vorspiele zu dem inhaltsschweren Lebensdrama gewesen, darf wohl auch mit Bestimmtheit ausgesprochen werden. Darum mag an ihrem Dunkel oder gänzlichem Verluste wenig gelegen seyn.

Anderweitige, oder gar noch schärfer hervortretende Begebenheiten aus Beethoven's Leben in der Vaterstadt, sind uns nicht bekannt. Der lange, bis Anfangs der 90er Jahre andauernde Frieden auf deutscher Erde, die Fesselung aller Musiker an ihre Obliegenheiten bei den Höfen, an denen durch-

gehends die Pflege der Musik einen der ersten Plätze eingenommen, Sorge für Erwerb, aber auch noch Drang zur Fortbildung, darum nothwendiges Alleinseyn mit dem aufstrebenden Genius, endlich gar noch Mangel aller Reclame vermittelst Journalen und sonstiger unserer glorreichen Epoche wohlbekannter Mittel und Wege aus Schülern schon fertige Künstler zu machen, — in diesen äußeren und inneren Zuständen dürfen wir die Gründe suchen, daß die Jugend des Tondichters, der einstens der deutschen Kunst-Epoche seinen Namen geben sollte, so arm an kunsthistorisch-wichtigen Begebenheiten, so baar aller Wunderthuerei und Romantik gewesen, daher der junge Beethoven mit so vielen unserer jugendlichen Kraft-Genie's, die in gleichem Alter schon mit Opern und Sinfonieen die Welt in Erstaunen setzen, nicht verglichen werden darf. Vielleicht liegt ein Grund solcher Beschränktheit noch darin, daß unser junge Clavierspieler, Organist und Componist sich von frühester Jugend an bestrebt hatte, Mensch in der eigentlichen Bedeutung des Worts zu seyn, darum immer nur Menschliches zu verrichten, im puren Gegensatze zu den musikalischen Halbgöttern unserer Tage. Und sonderbar, in diesem Bestreben wollte der Mann die höchste Aufgabe des Lebens erkannt haben, darum er niemals davon abgelassen. Hören wir doch sogleich eine dahin zielende Stelle aus seinem Briefe vom 29. Juni 1800 an Wegeler: „So viel will ich euch sagen, daß ihr mich recht groß wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glücklicher Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!“

Bis hierher hatten wir es fast lediglich mit dem Musiker zu thun, es ist daher an der Zeit, auf ein anderes Gebiet hinüber zu blicken, das dem künstlerischen Emporstreben zur Folie dienen muß, wenn das Talent sich über die Routine erheben will. Wir meinen Wissenschaftlichkeit im Allgemeinen, insbesondere aber einen gewissen Grad von Vertrautheit mit classischer

Literatur, welche der Phantasie Nahrung zuzuführen geeignet ist. Die erste Bekanntschaft mit deutscher Literatur machte der junge Beethoven schon in der Vaterstadt, und zwar in Folge Anregung der Familie von Breuning. Sie war es, die ihm Geschmack an gesunder Lectüre, zunächst an guten Dichterwerken, beigebracht, sich überhaupt um seine fortschreitende Bildung nach mehreren Seiten hin bekümmert, und zuweilen auch durch die That den Fortschritt bewirkt hat. Welch' seltene Früchte diese Initiative in der Folgezeit bei unserm Tondichter getragen, werden wir Gelegenheit und Veranlassung noch mehrfach finden, zu zeigen; hier am Orte scheint es uns indessen nicht ganz unpassend, noch auf eine Stelle in dem oben angeführten Briefe vom 29. Juni 1800 aufmerksam zu machen, die uns belehrt, wie frühzeitig Beethoven zur alten classischen Literatur sich gewendet und welche Befriedigung er darin gefunden. Als er dem Freunde darin Nachricht über die Besorgniß erregenden Symtome seines Gehörs gibt, mildert er die betrübende Nachricht mit dem Beisatze: „Plutarch hat mich zur Resignation geführt.“ u. s. w. Plutarch war einer der Classiker, die unsern Beethoven sein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Aus ihm schöpfte er seine historischen Kenntnisse über Griechenland, dessen Staatseinrichtungen u. s. w.

Um noch einen Rückblick auf die Familie von Breuning zu machen, bevor wir mit unserm jugendlichen Helden das freundliche Bonn verlassen und nach der österreichischen Kaiserstadt ziehen, muß gesagt werden, daß Beethoven dieser Familie bis an sein Lebensende mit wärmstem Danke verpflichtet gewesen.

„Denn Pflicht ist des Guten Vergeltung.“ *)

Noch in späteren Tagen nannte er die Glieder dieser Familie seine damaligen Schutzengel und erinnerte sich gern der vielen von der Frau des Haüses erhaltenen Zurechtweisungen. „Die verstand es, sagte er, die Insecten von den Blüthen abzuhalten.“ Er meinte damit gewisse Freundschaften, welche

*) Ausgezogene Stelle von Beethoven aus der Odussée, Seite 459, Voß.

der naturgemäßen Fortbildung seines Talents, wie auch des rechten Maßes künstlerischen Bewußtseyns bereits gefährlich zu werden begonnen und durch Lobhudelei die Eitelkeit in ihm erweckt hatten. Schon war er nahe daran, sich für einen berühmten Künstler zu halten, sonach lieber Jenen Gehör zu geben, welche ihn in diesem Wahn bestärkt, als Solchen, die ihm begreiflich gemacht, daß er noch alles zu lernen habe, was den Jünger zum Meister macht.

Vorausgehend ward bereits eines Briefes vom Grafen Waldstein an Beethoven gedacht, dessen Wortlaut zeigt, welche Hoffnungen dieser Gönner und Förderer auf sein eminentes Talent gesetzt. Der Brief lautet:

„Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozart's Geist aus Haydn's Händen.

Bonn den 29. October 1792.

Ihr wahrer Freund
Waldstein."

Diese etwas mystische, unserm Kunstjünger aber eine glorreiche Zukunft in Aussicht stellende Zuschrift *) hat noch das Beachtenswerthe, daß wir daraus das Ende von dessen Noviziat in Bonn und den Zeitpunct erfahren, wann derselbe die freundlichen Gestade des Rheins verlassen und die Wanderung nach dem sang- und klangreichen Wien angetreten hat. Dort werden wir ihn nun aufsuchen.

---

*) Das Original existirte in der Franz Gräffer'schen Autographen-Sammlung in Wien. Die Copie verdankt der Verfasser dem geschätzten Musik-Antiquar Aloys Fuchs daselbst.

II.

Der nächste Zweck von Beethoven's Reise nach Wien war: unter Leitung von Joseph Haydn sich in der Kunst weiter fortzubilden. Zur Förderung dieses Zweckes beließ ihm der Curfürst Max Franz den vollen Bezug seiner Emolumente an der Capelle, die, wenn auch nicht bedeutend, dennoch einen gesicherten Fonds zu seiner Subsistenz dort abgeben konnten. Die Reise nach der Kaiserstadt geschah zufolge des vorstehenden Briefes vom Grafen Waldstein wahrscheinlich im Monat November 1792, in dem kritischen Zeitpuncte nämlich, wo ganz Süd-Deutschland nach Ausbruch der französischen Revolution mit Truppen überschwemmt war. Doch sind keinerlei Abenteuer davon zu erzählen, höchstens, daß sie sehr langsam von Statten gegangen, darum die mitgenommenen Geldmittel schon auf der Hälfte des Weges erschöpft waren. Indeß hatte sich ein aushelfender Freund gefunden, sonach die Verlegenheit eine rasch vorübergehende gewesen. Daß er ferner vom curfürstlichen Hofe mit brieflichen Empfehlungen an hohe Personen in der Donaustadt versehen war, versteht sich wohl von selbst; aber gesagt darf zur Stelle werden, daß der dem 22. Lebensjahre nahestehende Kunstjünger kaum sich in dem freundlichen Wien, dem damaligen Wohnsitze ernster Kunstpflege, umgesehen und eine und die andere Bekanntschaft gemacht hatte, als er schon den Vorsatz faßte, hier für immer seine Hütte aufzuschlagen, wenn ihm auch der hohe Gönner zu Bonn sein Organisten-Gehalt entziehen sollte.

Eine seiner ersten und für lange einflußreichsten Bekanntschaften war die des in hohem Ansehen stehenden Freiherrn Gottfried van Swieten, Vorstehers der kaiserlichen Bibliothek. Ein biographischer Abriß von diesem ausgezeichneten Mann, der 1803 verstorben, besagt: „Er war ein vertrauter Freund Haydn's und Mozart's, und erwarb sich unter Anderm auch dadurch ein großes Verdienst um die Musik in Wien, daß er die Werke Haendel's und Bach's zur Aufführung brachte und zu diesem Behufe den hohen Adel in

eine musikalische Gesellschaft vereinigte. (Darüber weiter unten mehr.) Für Mozart bearbeitete er „Die Schöpfung" nach einem englischen Texte; auch verfaßte er den Text zu den „Jahreszeiten." (Soll heißen: er übersetzte die englische Dichtung von Thomson.) Auf seine Veranlassung wurden von Mozart vier Haendel'sche Oratorien (Messias, Acis und Galatea, Alexander-Fest und Caecilia) nach dem Bedürfniß der Zeit reicher instrumentirt." — Im ersten Jahrgange der Leipziger Allgem. Musik-Zeitung Seite 252, characterisirt sich dieser Musikfreund mit nachstehenden Worten selber: Ich bin überhaupt, was Musik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz: und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfalle der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind dann vor allen Haendel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuße wandeln, und das Ziel entweder zu erreichen — versprechen, oder es schon erreicht haben."

Dieser Kunst-Maecen war der Cicerone des neuen Ankömmlings, den er bald an seine Person, wie auch an sein Haus zu fesseln verstand. Die Versammlungen in diesem Hause hatten im Verlauf für Beethoven das Besondere, daß er nicht nur mit den genannten, ihm bisher fast ganz fremd gebliebenen Classikern etwas bekannt wurde, aber auch noch, daß er stets am längsten aushalten mußte, denn der alte Herr war ein musicalischer Nimmersatt. So kam es, daß er Beethoven in der Regel spät fortließ, weil dieser sich bequemen mußte, noch eine Anzahl Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen" vorzutragen. Ein von diesem seltenen Manne an Beethoven gerichtetes Billet, das in der Urschrift vorliegt, lautet wörtlich: „An Herrn Beethoven in der Alstergasse, No. 45 bei dem Herrn Fürsten Lichnowsky. Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen. Geben Sie mir unverzüglich Antwort. Swieten."

Unter den vielen Bekanntschaften aus dem hohen Adel steht die mit der fürstlichen Familie Lichnowsky im Vordergrund. Dieser Glücksfall im Leben unsers Beethoven ist von so wichtiger Bedeutung und so mancherlei Folgen, daß wir nothwendiger Weise etwas dabei verweilen müssen.

Die Glieder dieser denkwürdigen Familie gehörten insgesammt jenen seltenen Naturen an, die für alles Schöne und Große offenen Sinn haben; über alles herrschte in dieser Familie der reine Begriff vom Adel, nach der Devise: **La noblesse oblige.** Somit stand auch Achtung und Pflege von Kunst und Wissenschaft darin auf gleicher Linie, im Gegensatze zu jenen Ebenbürtigen ihrer Zeit, die das Ritterliche in seiner Verblassung zum alleinigen Gegenstande ihres Strebens gemacht. Fürst Karl Lichnowsky war ein Schüler von Mozart und stand in technischer Ausbildung des Clavierspiels weit über der Mehrzahl der damals hervorragenden Kunst-Dilettanten. Noch höher stand sein Bruder, Graf Moritz Lichnowsky, gleichfalls Mozart's Schüler, den wir sogleich als den immerwährenden Begleiter Beethoven's durch sein ganzes Leben bezeichnen müssen. Wir werden als solchen seiner noch oft zu gedenken haben. — Von gleicher Gesinnung und musicalischer Bildung war die Fürstin Christiane, geborne Gräfin von Thun.

An dieser Stätte von Humanität und feiner Sitte fand Beethoven ein Asyl, in dem er mehrere Jahre verweilte, zumal er von adelichen Vorurtheilen kaum beirrt worden. Der Fürst ward dem jungen Manne ein väterlicher Freund, die Fürstin eine zweite Mutter. Was der Fürst für seine Subsistenz gethan, nachdem Beethoven nach der Vertreibung des Curfürsten Max Franz durch die französische Occupation des linken Rheinufers seines Organisten-Gehalts längst verlustig gegangen war, erfahren wir aus seinem wiederholt angezogenen Briefe vom Jahre 1800 an Wegeler. Dort heißt es: „Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster

Freund war und geblieben ist, (kleine Mißhelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?) eine sichere Summe von sechshundert Gulden ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Stelle finde, ziehen kann." Die Liebe dieser fürstlichen Personen hatte unsern Beethoven gleichsam verfolgt und minderte sich selbst dann nicht, wenn der oft übellaunige oder wohl gar störrische Adoptiv-Sohn diese anderswo sicher verscherzt und ernste Rüge sich zugezogen hätte. So beurtheilte jene Vorgänge Graf Moritz Lichnowsky. Aber nach Beethoven's Begriffen waren es ja blos „kleine Mißhelligkeiten," die obendrein zu Befestigung der Freundschaft gedient hatten.

Insbesondere war es die Fürstin, die alles Thun und Lassen an dem meist in sich gekehrten und nach conventionellen Begriffen wohl auch verkehrten Künstler für originell und liebenswürdig erklärt hatte, ihn daher bei dem strengeren und anderen Ansichten huldigenden Fürsten in allem zu entschuldigen wußte. Beethoven hatte späterhin für diese Erziehungs-Principien eine treffende Bezeichnung. „Mit großmütterlicher Liebe hat man mich dort erziehen wollen, äußerte er, die so weit ging, daß oft wenig gefehlt, daß die Fürstin nicht eine Glasglocke über mich machen ließ, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche." — Ueber die mancherlei Vorgänge mit Beethoven in diesem fürstlichen Kreise blieb überhaupt das Gedächtniß des Grafen Moritz Lichnowsky ein treuer Bewahrer. Nach Aussage dieses Gewährsmannes trug schon in jenen Tagen Beethoven's Bruder Carl die Schuld an vielen Mißhelligkeiten und wohl auch Unziemlichkeiten, welch' letztere dann auf Rechnung des Componisten geschoben wurden.

Die Folgen einer so nachsichtsvollen Behandlung konnten bei einem Manne, wie unser Beethoven, der mit einem feurigen Temperamente begabt, fremden Einflüsterungen Gehör gebend, dabei auch schon stark abweichende Lebens-Anschauungen offenbarte, nicht ausbleiben; zu allem noch die bereits allgemein gewordene Bewunderung seines Talents, die seine Haltung in Conflicten des Lebens auch noch wanken gemacht, — Ursache

genug, daß der auflodernde Musensohn sehr oft mit dem Kopf gegen die Wand rannte, und somit fühlen mußte, weil er nicht hören wollte. Auch van Swieten's verständiger Rath und Ermahnung blieben schon oft unbeachtet, und dieser sein Einführer in die höhere Gesellschaft mußte sich begnügen, wenn der eigenwillige Künstler nur zu seinen Abendmusiken kam. Emancipation von allen Salon-Convenienzen scheint schon früh sein Bestreben gewesen zu seyn, wenngleich seine persönlichen Verhältnisse, wie insbesondere sein enger Zusammenhang mit der Elite der musicalischen Gesellschaft, die ihn unerachtet nicht weniger socialer Mängel zu den ihren gezählt, gewichtige Gründe hätten seyn sollen, solches Trachten noch für geraume Zeit auszusetzen.

Indessen werden wir alsbald von Dingen zu berichten haben, die als erklärende Motive dieser scheinbar unzeitigen Bestrebungen dienen werden. Verlassen wir einstweilen die fürstlichen Salons und wenden uns nach einer anderen Seite hin, die nicht minder besonderer Beachtung werth ist: sprechen wir nun von Beethoven's Stellung und Verhältniß zu den Wiener Musikern.

Es wird wohl Niemand erwarten, daß ein so rasch sich empor hebender Künstler, wie unser Beethoven, obgleich fast ausschließlich sich in den Cirkeln der hohen Aristokratie bewegend und von dieser in seltener Weise getragen, seitens seiner Kunstgenossen ohne Anfechtung bleiben sollte; im Gegentheil darf der Leser gefaßt seyn, gerade in Anbetracht der strahlenden Eigenschaften und Beweise von Genie bei unserm Helden, im Contraste zu dessen schwerem Bündel socialer Sonderbarkeiten, wohl auch Schroffheiten, ein ganzes Heer von Gegnern wider ihn zu Felde ziehen zu sehen. Ueber alles war es sein Aeußeres, seine im Umgange mit Kunstgenossen zu wenig bemeisterte Reizbarkeit und Rückhaltlosigkeit im Urtheil, was Neid und Scheelsucht nicht für natürliche Begleiter des Genie's wollten gelten lassen. Der zu geringe Grad von Nachsicht für die mancherlei Bizarrerien und Gebrechen der höheren Gesellschaft, andern Theils wieder seine zu hohen Anforderungen bei

Kunstgenossen hinsichts mehrseitiger Bildung, sogar sein bonner Dialekt, dies zusammen lieferte den Gegnern Stoff im Ueberfluß, mit übeln Nachreden und wohl auch Verleumdungen Rache an ihm zu nehmen.

In der zweiten Periode wird Veranlassung seyn, diesen Punct ausführlicher zu besprechen. Hier sey nur bemerkt, daß übereinstimmenden Mittheilungen zufolge die wiener Musiker damaliger Zeit, mit sehr geringer Ausnahme, nicht nur aller Kunst- ja auch der nothwendigsten Schulbildung ermangelten und vom Handwerksneide dermaßen durchdrungen gewesen, wie es gleichzeitig in den Zünften der Fall war. Insbesondere hatte man es auf die Fremden abgesehen, sobald ihre Absicht kund geworden, ständigen Wohnsitz in der Kaiserstadt zu nehmen.*) In einer Schilderung des Musikwesens in Wien im dritten Jahrgang der Allg. Mus. Ztg., Seite 67, findet sich hierauf bezüglich folgende Stelle: „Sollte es ihm (dem fremden Künster) einfallen hier bleiben zu wollen, so ist das ganze **Corpus musicum** sein Feind.“ Erst im Laufe des dritten Jahrzehends haben sich diese Dinge dort besser gestaltet; nur das künstleriche Bewußtseyn verblieb auf der alten Stufe, was freilich die gesellschaftlichen Zustände im Allgemeinen verursachen; denn wo Stände-Unterscheidungen bestehen, wird der Künstler nicht selten dem Dienstpersonale gleichgestellt bleiben. Beachten wir dies in Bezug auf Beethoven's sociale Stellung in damaliger Zeit, der keinesfalls ein „in tiefster Unterthänigkeit ersterbender Diener“ seyn wollte.

Dies waren zum Theil die veranlassenden Gründe, daß unser Meister unausgesetzte Verfolgungen von jener Seite zu erdulden gehabt, die sich beinahe durch sein ganzes Leben hindurch ziehen, wie gezeigt werden wird. Seiner Seits vergalt er sie durch offenbare Geringschätzung seiner Gegner und persönliche Absonderung, — eine Taktik, die im Künstlerleben zu Inconsequenzen und Verwickelungen führen kann, und in unserm Falle wirklich geführt hat.

---

*) Von München weiß man dasselbe. Dort hat sich solcher Geist bis in die letzten Jahre erhalten.

Was Beethoven's Verhalten der Kunst=Kritik gegenüber betrifft, so sey zur Stelle nur bemerkt, daß er in Lob und Tadel allezeit das rechte Maß verlangt hat, was darüber hinaus, vermochte ihn nicht anders als flüchtig zu berühren. So hielt er es sein ganzes Leben damit. Wir werden an geeigneterem Orte wieder darauf zurückkommen.

Zu diesen Charakterzügen gesellte sich noch ein anderer, nicht weniger für seine künstlerische Laufbahn wichtig, wie die oben aufgezeichneten, nämlich: Rang und Reichthum hielt er für gleichgültige Dinge, für Convention und Zufälligkeit, daher besonderer Achtung nicht werth. Vor Allem wollte er im Menschen den Menschen achten, dann erst den Fürsten, den Banquier. Vor dem Mammon und dessen Hütern sich beugen hielt er für Thorheit, für die tiefste Erniedrigung des geistbegabten Mannes. Seine Achtung vor Rang und Reichthum mußte sich darum auf Humanität und Wohlthun gründen. Wenn seine Kritiker neuester Zeit diesen Charakterzügen einzig und allein Stolz als Motiv unterstellen, so sind sie im Irrthum; im Gegentheil darf man darin nichts anders als unzweideutige Manifestation des sich selbst erkennenden Genies und seiner Mission erblicken. So harmonirt es mit dem ganzen Wesen dieses Mannes.*)

Auf gleicher Linie mit vorbenannten Grundsätzen stand schon damals der seiner politischen Anschauung der Weltdinge. Darüber aber sich des Weiteren auszulassen, ist hier nicht der geeignete Ort.

Wenden wir uns nun wieder dem Musicalischen zu.

Es ist gewiß, daß Beethoven's Kenntnisse in den harmonischen Wissenschaften zur Zeit, als der Unterricht bei Haydn begonnen, die Generalbaß=Lehre nicht überschritten hatte. Hören wir, daß er dessen unerachtet schon Fugen, oder fugirte Sätze,

*) Mittheilungen aus dem Munde einer pariser Dame werden in der folgenden Periode diesen Charakterzug in helleres Licht stellen.

am Piano zu extemporiren im Stande gewesen, — was bereits 1787 nach Mozart's Aufgabe geschehen, wie wir oben vernommen, — so gründete sich die gute Lösung solcher Aufgaben doch wohl nur auf die durch vieles Spielen contrapunctischer Compositionen erworbene Routine in Verbindung mit seiner schon frühzeitig erwachten und gepflegten Improvisations-Gabe.

Anderer Seits ist es bekannt, daß Vater Haydn schon lange vor dem Jahre 1792 aufgehört hatte, systematischen Unterricht in den harmonischen Wissenschaften zu ertheilen. Daran war er nicht blos in Folge vieljähriger Berufsgeschäfte als Capellmeister des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt, durch andauernde Arbeiten am Schreibtische, aber auch wegen vorgerückten Alters verhindert; überdies soll es noch an lernbegierigen Schülern in jener Zeit gefehlt haben.

Fassen wir diese Prämissen zusammen, so wird es nicht schwer zu der Schlußfolgerung zu gelangen, daß von vornher ein falscher Schritt geschehen war, Schüler und Lehrer zu gemeinschaftlichem Zusammenwirken zu vereinigen. Solche Factoren konnten im Vereine zu keinem erwünschten Resultat gelangen, denn der Schüler paßte zum Lehrer nicht, weil sein Denken und Thun bereits zu viel von der angelernten Routine beherrscht gewesen und auch die Lehrzeit für die höhere Kunstwissenschaft um einige Jahre zu spät begonnen war; überdies noch seine kundgegebene Eigenwilligkeit und eigene Ansicht der Dinge; der Lehrer wiederum paßte zum Schüler nicht, weil die Routine in der Praxis ihn nicht mehr zu unterstützen vermochte, beide aber im innigsten Vereine mit dem Wissen selber gehen müssen. So wenig der geschickteste Mathematiker ohne vieljährige Praxis im Lehramte selbst den begabtesten Schüler in die mathematischen Wissenschaften einzuführen im Stande seyn wird, ebenso wenig wird der gelehrteste Contrapunctist, ohne vieljährige Praxis als Lehrer, seinen Schüler in die Geheimnisse der höheren Kunstwissenschaften einzuführen im Stande seyn. Kommen noch Mangel an Zeit und Muße zu systematischem Unterrichtgeben hinzu, dann kann wohl der willfährige, auf hoher Stufe

des Wissens stehende Componist ein guter Rathgeber für specielle Fälle seyn, ein Lehrer im engsten Wortsinn, der mit Geduld und Hingebung den Schüler vom Leichten zum Schwereren führt, ist er nicht. Ward aber aller dieser Umstände ungeachtet Beethoven dennoch Haydn's Schüler — wir wissen ja, daß dies durch Willen und Fürsorge seiner heimischen Gönner geschehen — so erkennen wir aus dieser Thatsache, daß der Aberglaube im Musikleben schon zu jener Zeit derselbe gewesen, (gleichwohl es noch keine Halbgötter gegeben und hervorragende Künstler noch nicht zu Götzen gemacht worden) wie wir ihn in unseren Tagen ringsum zu gewahren haben. Dieser Aberglaube bekundet sich dadurch, daß der Dilettantismus insgesammt, die Fachmusiker größtentheils, in dem Wahne leben: ein berühmter Componist sey der Inbegriff alles Wissens und Verstehens, keine Kunstepoche, viel weniger ein einzelner Autor, liege ihm fern, ohne sie bis in ihre tiefste Tiefe durchdrungen zu haben, — folglich müsse er auch ein ausgezeichneter Lehrer seyn.

Treten wir den Dingen mit e i n e m Schritt ganz nahe.

Unter den von Beethoven vorzugsweise geachteten Fachgenossen war auch J o h a n n S c h e n k*), der Componist der allbekannten, fast in alle europäischen Sprachen übersetzten komischen Oper: „Der Dorfbarbier", ein sanfter, liebenswürdiger Character und gründlicher Lehrer der musikalischen Kunstwissenschaften. Eines Tages begegnete Schenk unserm Kunstjünger, als dieser eben mit seinem Hefte unter dem Arm von Haydn kam. Schenk warf einen Blick in das Heft und gewahrte da und dort unrichtiges. Beethoven, darauf aufmerksam gemacht, versicherte, daß Haydn dieses Elaborat so eben corrigirt habe. Der Componist des Dorfbarbier's blätterte in dem Hefte zurück und fand Fehler gegen Regel und Gesetz in ziemlicher Anzahl nicht corrigirt. Mehr brauchte es nicht um bei Beethoven sogleich den Verdacht rege werden zu lassen, Haydn meine es mit ihm nicht redlich. Er faßte sofort den

*) Geboren 1761, gestorben 1836.

Entschluß den Unterricht bei ihm abzubrechen, davon er sich jedoch abbringen ließ, bis Haydn's nächstbevorstehende zweite Reise nach England (1794) schickliche Gelegenheit dazu gegeben. Schenk aber blieb von jenem Augenblicke an der Verbesserer, vielmehr der eigentliche Führer im Contrapunct bei Beethoven, wenngleich dieser fortan noch mit dem Hefte zu Haydn gegangen; es läßt sich ermessen in welcher Gemüthsstimmung. Daß fernerhin zwischen beiden keine besonders freundliche Sonne mehr geschienen, wird nicht auffallen.

So habe ich diese Thatsache aus Schenk's Munde überkommen. Aber es soll diese Mittheilung nicht vereinzelt stehen, da die Thatsache so seltsamer, fast unglaublicher Art ist, darum der Bestätigung von andrer Seite nicht entbehren darf. Ignaz Ritter von Seyfried bespricht dieselbe in dem biographischen Abriß von Johann Schenk in Schillings Lexicon der Tonkunst folgendermaßen:

„1792 kam Beethoven nach Wien, und Schenk hörte ihn zum ersten Male in Abbé Gelinek's Wohnung phantasiren: ein Hochgenuß, der lebhaft Mozart's Andenken zurückrief. Unmuthig beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in seinen contrapunctischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sey. Jener sprach darüber mit Schenk und befragte ihn, ob er nicht geneigt sey, mit Beethoven die Compositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppel-Bedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit. So wurde denn der gegenseitige Tractat abgeschlossen und mit gewissenhafter Treue gehalten. Anfangs August 1792 *) begann der theoretische Unterricht und währte bis Ende Mai des

*) Unbezweifelt muß dies 1793 heißen, denn wir wissen, daß Beethoven erst im Spätherbst 1792 in Wien angelangt ist, und zu der Ueberzeugung, daß mit Haydn nicht vorwärts zu kommen, war denn doch ein gewisser Zeitraum erforderlich.

nächsten Jahres ununterbrochen fort; jede verbesserte Aufgabe mußte Beethoven, um auch den Schein fremden Einflusses zu vermeiden, vorerst eigenhändig abschreiben, und dann erst Haydn zum Gutachten vorlegen. Dieses wenig bekannt gewordene Verhältniß wird durch folgende Thatsache documentirt. Als nämlich Schenk in den ersten Junitagen zur gewohnten Stunde sich einstellte, fand er das Vögelein ausgeflogen nach Ungarn, auf Besuch zum Fürsten Esterhazy, dafür aber ein hinterlassenes Briefchen, welches, diplomatisch genau vidimirt, also lautete: „Lieber Schenk! Ich wünschte nicht, daß ich schon heute fort würde reisen, nach Eisenstadt. Gerne hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe Sie bald wieder zu sehen und das Vergnügen Ihres Umgangs genießen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz
Ihren
Beethoven."

Auffallen kann es, daß Ferd. Ries von dem zwischen diesen beiden Männern bestandenen Verhältnisse keine Kunde gehabt, er hätte in seinen biographischen Notizen über Beethoven schwerlich umhin gekonnt, dessen zu erwähnen. Sollten zur Zeit seines Verkehrs mit Beethoven — von 1800 bis 1805 — jene absonderlichen Vorgänge schon dem Gedächtnisse des Meisters entfallen seyn? Gar nicht unwahrscheinlich bei seinem schwachen Gedächtnisse für alles hinter ihm Liegende. Ries beschränkt sich Seite 86 auf die jedenfalls picante Notiz folgenden Wortlauts: „Haydn hatte gewünscht, daß Beethoven auf dem Titel seiner ersten Werke setzen möchte: „„Schüler von Haydn."" Beethoven wollte dies nicht, weil er zwar, wie er sagte, einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt habe." Ist das nicht zu viel gesagt? Darf man nicht für gewiß annehmen, daß Beethoven manchen kostbaren Rath aus Haydn's Munde überkommen, wenn gleichwohl der systematische Unterricht sehr mangelhaft? Ries fährt fort: „Auch bei Albrechtsberger hatte Beethoven im Contrapuncte und bei Salieri über dra-

matische Musik Unterricht genommen. Ich habe sie alle gut gekannt; alle drei schätzten Beethoven sehr, waren aber auch einer Meinung über sein Lernen. Jeder sagte: Beethoven sey immer so eigensinnig und selbstwollend gewesen, daß er Manches durch eigene harte Erfahrung habe lernen müssen, was er früher nie als Gegenstand eines Unterrichts habe annehmen wollen. Besonders waren Albrechtsberger und Salieri dieser Meinung; die trockenen Regeln des Erstern und die unwichtigeren des Letzteren über dramatische Compositionen (nach der ehemaligen italiänischen Schule) konnten Beethoven nicht ansprechen."

Wir hörten so eben den Ritter von Seyfried bemerken, daß Beethoven lernbegierig gewesen, was doch nur auf die Aussage Schenk's sich gründen kann. War dem wirklich so, und wer möchte daran zweifeln? so liegen Gründe genug vor, die Lehrjahre unsers Großmeisters als von argem Mißgeschick verfolgt betrachten zu müssen; denn kein größeres Mißgeschick für den begabten und lernbegierigen Kunstjünger, als durch die Hände verschiedener Lehrer zu gehen, zumal wenn deren Kunstprincipien und Methoden von einander abweichen, (was in der Regel der Fall,) und wenn der Jünger selber schon über Lehrsätze und Lehrmethode, vielleicht nach vorgefaßten Ansichten, Kritik zu üben versteht. In solch' beklagenswerther Lage befand sich Beethoven. In der Geburtsstadt fanden wir zuerst seinen Vater, dann Pfeiffer, van der Eder und Neefe an der zarten Pflanze methodisch, vielleicht auch nicht methodisch, bilden, in Wien aber Haydn und Schenk gleichzeitig, dann Albrechtsberger; den Vater etwa ausgenommen, finden wir somit nicht weniger denn sechs Lehrer ihn in den Kunst-Wissenschaften hin und her zerren. Viele Köche versalzen die Suppe. Wenn der Verfasser in späteren Jahren Beethoven äußern gehört, daß Mozart's Genie hauptsächlich durch den einheitlichen Unterricht seines Vaters zu so hoher Ausbildung gelangt ist, so liegt uns in dieser Aeußerung die unzweideutigste Kritik seines eigenen Schulganges vor Augen. — Weiter unten wird es Veranlassung geben, nochmals auf dieses Punktum zurückzukommen.

Es sey nun gestattet, die Anmerkungen über den wenig erfreulichen Lehrgang unsers Meisters durch Aufzeichnung eines Vorfalles zwischen ihm und seinem ehemaligen heimlichen Führer Schenk zu schließen.

Häufiger Wohnungswechsel zwischen Stadt und Land, wie auch zurückgezogenes Leben allenthalben, waren Grund, daß unser Meister oft Jahre hindurch viele seiner näheren Bekannten nicht gesehen, obschon selbe mit ihm zugleich in den Ringmauern der ausgedehnten Kaiserstadt lebten. Haben sie sich nicht zuweilen von selber bei ihm angekündigt und ihn von ihren Lebensverhältnissen unterrichtet, oder hat sie nicht der Zufall mit ihm zusammengeführt, so existirten sie kaum mehr in seiner Erinnerung. Es war in der Frühlingszeit von 1824, als Beethoven eines Tages in meiner Begleitung über den Graben*) ging und Schenk uns begegnete. Beethoven außer sich vor Freude, diesen alten Freund wieder zu sehen, von dem er seit Jahren nichts gehört, ergriff seine Hand und zog ihn in das nahe gelegene Gasthaus „Zum Jägerhorn" und zwar in das hinterste Zimmer, das am hellen Tage erleuchtet werden mußte. Um ungestört zu bleiben schloß er die Thüre ab. Nun begann er alle Falten seines Herzens zu öffnen. Nachdem vorab Klagen über Mißgeschicke und erlebte Unglücksfälle mitgetheilt und commentirt waren, kamen auch die Vorfälle aus den Jahren 1793—94 in Erinnerung, darüber Beethoven in ein schallendes Lachen ausbrach, daß sie beide den Vater Haydn so hintergangen und dieser immerhin nichts gemerkt habe. Diese Scene gab Gelegenheit, daß ich von dem seltsamen Verhältniß, das zwischen beiden Männern bestanden, zum ersten Mal sprechen gehört. Der in jenem Momente auf dem Gipfelpunkt seiner Kunst stehende Beethoven überhäufte den bescheidenen, nur vom Ertrage seiner Lectionen lebenden Componisten des „Dorfbarbier's", ferner noch der großen Oper „Achmet und Almanzine" und mehrerer Singspiele, mit lautestem Danke für seine ihm in seinen Lehrjahren bewiesene Theilnahme und freundschaftliche Hingebung. Der Abschied

*) Ein Platz.

zwischen Beiden nach jener denkwürdigen Stunde war rührend, als sollte er für's ganze Leben gelten, und wirklich — Beethoven und Schenk haben sich seit jenem Tage niemals wieder gesehen.

Wir nähern uns nunmehr einem Kapitel in Beethoven's Leben, das hinsichtlich der Darstellung, wenn nicht zu den schwierigsten, so doch zu den delikatesten zählt, es betrifft seine mancherlei Liebesverhältnisse. Wer hätte noch vor 20 Jahren ahnen können, daß dieses Kapitel einstens einen großen Theil der musikalischen Welt eben so sehr beschäftigen werde, wie des Meisters Tonwerke. Und so ist es. Der Verfasser glaubte in den früheren Ausgaben genug gethan zu haben, wenn er diesen Gegenstand, auf Documente gestützt, in gedrängter Kürze zur Sprache bringe, auch glaubte er demselben keine größere Wichtigkeit beimessen zu sollen, als mancher anderen, nicht grade uninteressanten Episode, — einen einzigen Fall ausgenommen, der tiefer in Beethoven's Leben und Weben eingedrungen ist.

Ganz anderer Ansicht war die schriftstellerische Welt. Ihr war das darüber Mitgetheilte viel zu wenig, auch zu gewöhnlich, darum sie für gut fand, das Factische auf das Gebiet des Romantischen hinüber zu spielen und somit den tiefernsten Tondichter in die Kategorie herz- und gehirnkranker Romanhelden zu versetzen. Denn der Musiker, in dessen Werken so Excentrisches, Hyper-Romantisches enthalten — dieses hören nämlich jene Literaten aus Beethoven's Musik heraus — darf auch in der Liebe nicht anders denn excentrisch, leidenschaftlich-grotesk geschildert werden, überhaupt in keinem Puncte des rein Menschlichen mit Gewöhnlichem collidiren. Die beklagenswerthen Erscheinungen in der heutigen Novellen-, Roman- und Feuilleton-Literatur, nämlich die Eigenheiten berühmter Männer als Folie zu naturwidrigen Uebertreibungen zu benützen, Dinge ihnen anzudichten, die in der Wirklichkeit nie dagewesen, Urtheile und Sentenzen ihnen in den Mund zu legen, die ihren individuellen Ansichten und Grundsätzen schnurstracks entgegenstehen, — diese mercantilische Procedur mit bedeuten-

den Characteren ist auch Grund, daß die bekannten Liebesverhältnisse und Liebesleiden Beethoven's von deutschen und französischen Schriftstellern vielfach ausgebeutet und zuweilen in schamloser Weise entstellt wurden. — Ich bedaure, diesem Gegenstande auch in der vorliegenden Ausgabe kaum mehr Raum widmen zu können, als er früherhin eingenommen, da meine Ansicht darüber unverändert dieselbe geblieben. Es soll aber an einigen Zugaben nicht fehlen.

Ignaz von Seyfried, in dem von ihm bearbeiteten und von Tobias Haslinger 1832 herausgegebenen Werke, „Beethoven's Studien" betitelt — darüber in den Ergänzungen eine kritisch-historische Abhandlung folgen wird — weiß in den dort angehängten biographischen Notizen über Beethoven Seite 13 zu sagen: „Beethoven war nie verheirathet und, merkwürdig genug, auch nie in einem Liebesverhältniß." Mehr weiß Ries zu sagen. Seite 117 seiner Notizen heißt es: „Beethoven sah Frauenzimmer sehr gerne, besonders schöne, jugendliche Gesichter . . . . Er war sehr häufig verliebt, aber meistens nur auf kurze Dauer." Wegeler nun beantwortet diesen Punkt, mit Berufung auf Stephan von Breuning und Bernhard Romberg, S. 42 seiner Notizen mit folgendem Satze: „Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen." Er nennt dann ein Fräulein d'Honrath aus Cöln, das oft einige Wochen in der Breuning'schen Familie zu Bonn zugebracht hatte, als Beethoven's erste Liebe." Darauf folgte die liebevollste Zuneigung zu einem schönen und artigen Fräulein von W., von welcher Werther-Liebe Bernhard Romberg mir vor drei Jahren noch Anecdoten erzählte." Diese Dame war Jugendfreundin von der oben genannten Schülerin Beethoven's, Freifrau von Bevervörde, die sich 1834 zu Münster mit Bernhard Romberg, in meinem Beiseyn, dieser Liebesangelegenheit erinnert hat.

Anschließend an vorstehende Sätze in Wegeler's Notizen bemerkt dieser Gewährsmann: „Diese Liebschaften fielen jedoch in das Uebergangsalter und hinterließen eben so wenig tiefe Eindrücke, als sie deren bei den Schönen erweckt hatten. —

In Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich da lebte*), immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären."

Vernehmen wir nun, was Beethoven selber unterm 16. November 1801 — in fast vollendetem 31ten Lebensjahr — über diesen Punct seinem coblenzer Freunde schreibt: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misantrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; — ich muß mich nun noch wacker herumtummeln." Weiter im Context dieses Briefes stoßen wir auf folgende Stelle: „Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht." Will das nicht etwa sagen, daß er schon in jenen Jahren den Vorsatz gefaßt, alle Heirathspläne aufzugeben? In der folgenden Periode wird Veranlassung seyn vermittelst authentischer Beweise diesem zarten Puncte näher zu kommen. Vorläufig sey blos bemerkt, daß dieses „zauberische Mädchen", das in dem verstörten Meister „diese Veränderung", diese „seligen Augenblicke" hervorgebracht, dasselbe ist, durch das ihm bald darauf schweres Herzeleid verursacht worden.

Nach diesem Vorgeschmacke von Liebes-Freuden und Leiden unsers Meisters betreten wir wieder das Gebiet der Tonkunst, um die Dinge darauf nach den verschiedenen Beziehungen zu seinem Leben und Wirken weiter zu verfolgen.

---

*) Dr. Wegeler verweilte in Wien, Studien halber auf der Clinik, vom Jahre 1794 bis 1796.

Neben dem im Hause des Freiherrn van Swieten mit Oratorien-Musik beschäftigten Verein bestand schon bei Ankunft Beethoven's in Wien im Hause des Fürsten Carl Lichnowsky ein kleinerer, aber auserwählter Kreis von Künstlern und Kunstfreunden, der die Cultivirung der Kammer-Musik sich zur Aufgabe gestellt. Es läßt sich denken, daß dem Ankömmling „aus dem Reich" auch in diesem Kreise alsbald eine Rolle zugetheilt worden. Unter den darin stimmführenden Künstlern ragten besonders hervor: der Violinist Ignaz Schuppanzigh *), der Bratschist Franz Weiß **), und die beiden Violoncellisten Anton Kraft***) und dessen Sohn Nicolaus Kraft.****) Diese drei erstgenannten Künstler stehen mit dem Entwicklungsgange Beethoven's, überhaupt mit einem großen Theil seiner Schöpfungen in enger Wechselwirkung, daher ihrer noch öfters zu gedenken seyn wird. Indessen soll nur bemerkt werden, daß dieser Verein practisch-geschulter Musiker es war, dem der aufstrebende Componist die zweckmäßige Behandlung der Streich-Instrumente zu danken gehabt. Außer diesen sind noch zu nennen: Joseph Friedlowsky †), der unserm Meister die Kenntniß des Clarinett-Mechanismus gelehrt, und der berühmte Hornist Johann Wenzel Stich ††), (der sich italienisch Giovanni Punto genannt) dem Beethoven die Kenntniß des Hornsatzes verdankt, von der er bereits in der Sonate mit Horn, Op. 17, einen eclatanten Beweis gegeben. Im Flöten-Mechanismus, in dessen Construirung so viele Veränderungen in den ersten Jahrzehnden des Jahrhunderts vorgegangen, blieb Carl Scholl †††) Beethoven's beständiger Instructor.

Die jetzige Generation der Componisten ersieht aus Vorstehendem, auf welchem Wege die Componisten der früheren Epoche, welche von der Kunstgeschichte die „classische" genannt

*) Geb. 1776, † 1830.
**) Geb. 1778, † 1826.
***) Geb. 1751, † 1820.
****) Geb. 1778, † 1853.
†) Geb. 1775.
††) Geb. 1775.
†††) Geb. 1778.

wird, die Kenntniß des naturgemäßen Gebrauches aller Instrumente überkommen hat, nämlich auf dem der mündlichen Ueberlieferung, den man den practisch-empirischen nennt. Dies war der Weg, auf dem die sogenannte „Kunst zu instrumentiren", das Kunst-Handwerk überhaupt, wohl zwei Jahrhunderte hindurch gelehrt worden, wie es in allen andern schönen Künsten der Fall gewesen, und bis zu diesem Tage noch ist. Sollte die Frage entstehen, welcher Weg wohl zur Erreichung solcher Kunstgeschicklichkeit der sichere und zweckmäßigere sey, der frühere practisch-empirische, oder der nunmehr eingeschlagene vermittelst gedruckter Methoden, welche sich bis zu sclavischer Nachahmung gegebener Musterbeispiele, somit bis zur Schablone, verstiegen haben, um die Erfindungsgabe des Kunstjüngers im Keime schon, wenn nicht ganz zu tödten, so doch sicher und gewiß nicht zu kräftigen, vielmehr träge zu machen; wir wiederholen, sollte eine derartige Frage gestellt werden, so entscheiden wir uns unbedingt für den Weg, den unsere Altvordern gegangen, weil er im analogen Verhältniß zu dem in andern Künsten steht, vor allem, weil er den Kunstjünger zum Selbstdenken auffordert und ihm die Sache nicht so leicht macht, als es vermittelst der bestehenden Methoden geschieht. Daß jener Weg nothwendig ein gedehnterer seyn müsse, als der moderne, macht ihn auch noch vorzuziehen, weil dem Lernenden zu naturgemäßer Entwicklung aller intellectuellen Kräfte Zeit gelassen und keinerlei Sprünge gethan werden können. Würde man auf dem Wege der Altvordern geblieben seyn, auf welchem so viele Künstler die höchste Spitze der Tonkunst erreicht haben, unsere Zeit hätte der in zarter Jugend schon verkrüppelten Sinfonie- und Opern-Componisten weniger aufzuweisen.

Nach dieser wohl verzeihlichen Randglosse wieder zum Texte zurückkehrend glaube ich zunächst auf den Umstand hinzeigen zu sollen, wie wenig das Lebensalter der namhaft gemachten Künstler in der Mehrzahl von Beethoven's Alter diferirte, ferner auf das Factische, wie dieselben, vornehmlich der Kreis bei Lichnowsky, die Genesis der „Beethoven-Epoche" zu allernächst vorbereiten geholfen und bei fast allen in dessen erste Le-

bensperiode (auch weiterhin noch) fallenden Erzeugnissen Pathenstelle vertreten haben. Es läßt sich denken, welche Anregung unser Meister in diesem Kreise erhalten, auch daß er Winke und Rathschläge in theils direkter, theils indirekter Beziehung auf seine Schöpfungen, die großentheils bei Lichnowsky zum ersten Mal zu Gehör gebracht worden, sich zu Nutzen gemacht. Wir werden ihn selber von seinen Fortschritten sprechen hören, wenn auch ausdrücklich nur in Beziehung auf das Streichquartett. Aber grade der Cultivirung dieser Kunstgattung in jenem Kreise, und gleichzeitig in einem andern, von dem sogleich die Rede sein wird, hatte Beethoven eine große Summe nützlicher Erfahrungen für das gesammte Instrumental-Bereich zu verdanken. Ohne solche Schule und solche Anregung zu Selbstversuchen wäre er vielleicht noch lange nicht an's Quartett, noch weniger an die Sinfonie gekommen, indem in beiden Gattungen, wie bekannt, die Epoche durch Haydn und Mozart vollständig beherrscht wurde, darum jeder Andere als unberufener Eindringling zurückgewiesen worden wäre. Haben doch die ersten Quartette Beethoven's zunächst aus diesem Grunde, sogar in seinem Kreise, keiner günstigen Aufnahme sich zu erfreuen gehabt.

Es ist nun am Orte, einen andern Kunst-Mäcen einzuführen, der nicht blos auf den Kunstgeschmack in der östreichischen Hauptstadt, vielmehr auf den Entwicklungsgang der auf Haydn und Mozart gefolgten Epoche fördernden Einfluß geübt hat. Es ist Graf Rasumowsky*), mehr denn zwei Jahrzehende hindurch russischer Gesandter am wiener Hofe, — wiederum ein Name bleibenden Andenkens werth.

Graf Rasumowsky, gleichfalls ausübender Musiker, und, um ihn mit einem Worte treffend zu kennzeichen, der Hauptträger der Traditionen in Haydn's Instrumental-Musik, versammelte abwechselnd mit Fürst Lichnowsky oben genannte Künstler auch in seinem Pallaste zu Ausführung von Quartett-Musik, worin er selber die zweite Violine übernommen hatte. Bald

*) In der dritten Periode werden wir ihn in den Fürstenstand erhoben sehen.

aber kam er zu anderen Entschließungen, durch die seinem Kreise eine höhere Kunstbedeutung gegeben werden sollte; er engagirte nämlich ein feststehendes Quartett mit lebenslänglichen Contracten. Dies das erste und einzige Beispiel in Oestreich. Nicht, daß nicht andere reiche Kunstfreunde diesem Beispiele in Errichtung eines feststehenden Quartetts in ihrem Hause gefolgt wären, deren gab es bald mehrere, aber keiner hat es dem russischen Mäcen gleichgethan, die engagirten Künstler mit einer Pension bis an ihr Lebensende zu bedenken.

Dieses Muster-Quartett war gebildet aus den Künstlern: Schuppanzigh, I. Violine, Sina *), II. Violine, Weiß, Bratsche, und Linke**), Violoncell. Unter der Benennung: „Das Rasumowsky'sche Quartett", hat es einen europäischen, aber auch kunstgeschichtlichen Ruhm erlangt, ohne jemals eine Kunstreise gemacht zu haben, was in mehrfacher Hinsicht sehr zu bedauern ist, da zur Beurtheilung ähnlicher Productionen sowohl in Bezug auf Auffassung der classischen Werke wie auch ihrer Darstellung der authentische Maßstab geboten worden wäre, der unserm Zeitalter leider mangelt.

Wir hörten den Grafen Rasumowsky soeben den Hauptträger der Traditionen in Haydn's Quartett-Musik nennen; wie erklärt sich das? Ganz einfach: Haydn hatte nämlich an diesem Kunstfreunde jenen feinen Sinn zu richtiger Erfassung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in seinen Quartetten und Sinfonien entdeckt, der Anderen abgegangen ist, darum er es unternommen, den Grafen zunächst mit diesen verborgenen Intentionen vertraut zu machen, durch den sie erst auf die Ausführenden übertragen worden. Es ist diese Thatsache als eine auf die Characteristik des Rasumowsky'schen Quartetts im Allgemeinen, auf Beethoven's Quartett-Musik speciell, wichtige zu verzeichnen, die wegen des jugendlichen Alters des

*) Geb. 1778, verstorben in Boulogne sur mer den 2. October 1857.
**) Geb. 1783.

oben zusammengetretenen Vereins, welcher höherer Schulung noch bedurfte, die von Aelteren, im Geschmacke ihn Ueberragenden, kommen mußte, noch besondere Gründe für ihre Glaubwürdigkeit erhält.

Graf Rasumowsky, einer der Ersten, der den Lauf des neuen musikalischen Gestirns mit Sicherheit bestimmt hatte, tritt von nun an in Folge des festen Engagements dieses Quartett-Vereins den Geschicken Beethoven's näher, als irgend ein anderer seiner Gönner. Nämlich: das Rasumowsky'sche Quartett ward gleichzeitig Beethoven's Quartett, so zwar, als habe es der hohe Gönner nur zu dessen Dienste engagirt; es ward ihm zu uneingeschränkter Disposition gestellt.

Ueber die Art und Weise, wie der hochstrebende Musiker diese Gelegenheit eben sowohl zu eigener Fortbildung, wie auch zu Offenbarung der in seinen Tonwerken verborgen liegenden Intentionen benutzt, wollen wir Ignaz von Seyfried sprechen hören. In dem biographischen Abriß von Schuppanzigh im Universal-Lexicon der Tonkunst drückt er sich darüber in folgenden Sätzen aus: „Wie bekannt, war Beethoven im fürstlich Rasumowsky'schen Hause so zu sagen Hahn im Korbe; Alles was er componirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt und nach eigener Angabe haarscharf, genau, wie er es ebenso, und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer, mit Liebe, Folgsamkeit und einer Pietät, die nur solch glühenden Verehrern seines erhabenen Genius entstammen konnte, und einzig blos durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intentionen, durch das vollkommenste Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethoven'scher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte." *)

*) Im siebenten Jahrgang (1805) der Leipz. Mus. Ztg. findet sich Seite 534 folgende Characteristik von Schuppanzigh's Spiel: „Schuppanzigh

Diese bedeutungsvollen Worte Seyfrieds, des mithörenden Zeitgenossen jener außerordentlichen Kunstleistungen, können wie eine lehrreiche Mahnung an unser musikalisches Zeitalter, nicht blos in specieller Beziehung auf Beethoven'sche Tondichtungen, sondern auf die gesammte hinter uns liegende Epoche, betrachtet werden. Allein sie werden unwirksam verhallen, weil bereits jede traditionelle Spur sich verwischt, überhaupt das der classischen Musik im Allgemeinen innewohnende geistige Wesen der lebenden Generation fast ganz abhanden gekommen ist und man in der Correctheit des mechanischen Reproducirens alles Erforderliche finden will.

Nun werde doch ein Blick auf die öconomischen Verhältnisse unsers Helden geworfen, die uns fernerhin noch mehrfach beschäftigen werden, mit denen sich die Welt bereits viel und weit auseinander gehend beschäftigt hat.

Wir wissen durch Beethoven selber, daß Fürst Lichnowsky ihm ein Jahrgehalt von sechshundert Gulden *) ausgeworfen hatte, bis er eine passende Anstellung finden werde. Anschließend an diese Nachricht vom 29. Juni 1800 an Wegeler schreibt Beethoven weiter: „Meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen seyn lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt.“ — Um einen Vorbegriff von den damaligen Honoraren zu erhalten, die er gefordert, dient uns wieder sein eigener Brief vom 15. Januar 1801 an den Musikverleger Hofmeister in Leipzig. **)

---

weiß bei seinem vortrefflichen Quartetten-Vortrage in den Geist der Compositionen genau einzudringen, und das Feurige, Kräftige, aber auch Feinere, Zarte, Humoristische, Liebliche, Tändelnde, so bezeichnend herauszuheben, daß die erste Violine kaum besser besetzt seyn könnte.“ — Daraus ist schon zu ermessen, was weiterhin bei größerer Reife von ihm und seinen Verbündeten geleistet worden.

*) Eine Summe, die heutzutage in Folge der bestehenden Valuta beinahe auf's Doppelte anzuschlagen ist.

**) Abgedruckt in Nro. 19 der Neuen Zeitschrift für Musik, 1837.

Beethoven fordert darin für das Septett, Op. 20, zwanzig Ducaten (10 Louisd'or), für die erste Sinfonie zwanzig Ducaten, für das zweite Clavier-Concert zehn Ducaten und für die große Sonate, Op. 22, zwanzig Ducaten; — für jene Zeit gewiß hohe Honorare.

Beigehend dürfen einige Worte von Wegeler über Beethoven's ökonomische Talente, wie er sie damals schon bekundete, nicht fehlen; sie dienen als Hauptschlüssel zu seinen späteren ökonomischen Zuständen, auch zur Erschließung vieler Widersprüche in Wort und That, wie sie uns im Verlauf seiner Lebensgeschichte begegnen werden. Wegeler führt S. 33 an: „Beethoven, unter höchst beschränkten Umständen erzogen und immer gleichsam unter Vormundschaft, wenn auch nur jener seiner Freunde, gehalten, kannte nicht den Werth des Geldes und war dabei nichts weniger als ökonomisch. So war, um nur Einiges anzuführen, die Zeit zum Mittagessen bei dem Fürsten (Lichnowsky) auf 4 Uhr festgesetzt. „„Nun soll ich, sagte Beethoven, täglich um halb 4 Uhr zu Hause seyn, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen, u. s. w. Das halt' ich nicht aus!““ So kam es, daß er häufig in die Gasthäuser ging, da er überdies hier, wie bei allen ökonomischen Angelegenheiten, um so schlimmer daran war, als er, wie gesagt, sich weder auf den Werth der Dinge, noch des Geldes verstand.“ Wir setzen hinzu: als über alles noch der Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit in jeglicher Situation bei Beethoven ein so unwiderstehlicher war, daß der Abgang ökonomischer Talente als Minimum gegen ein Superplus zur Erscheinung kommt.*) Diese schroffen Gegensätze in unaufhörlicher Wechselwirkung und häufig wiederkehrendem Kampfe mußten nothwendiger Weise die Quelle vieler Widerwärtigkeiten und Verstimmungen bleiben, die unsern Meister verfolgt haben. Dem Biographen, der den Kampf zwischen diesem Minimum und dem Superplus jahrelang mit ansehen und wahrnehmen

*) „Zeus allwaltender Rath nimmt schon die Hälfte der Tugend Einem Manne, sobald er die heilige Freiheit verliert.“ S. 333. Eine Stelle aus der Odussée, von Beethoven ausgezogen.

mußte, wie nachtheilig dessen Folgen nicht blos auf die Individualität des Meisters nach jeglicher Seite, aber auch auf die in seiner Nähe Lebenden, eingewirkt hatte, sind beide diese Factoren Klippen gefährlicher Art, weder zu erklimmen, noch zu umgehen. Nur Solche, die aus weiter Ferne mit dem Tubus zur Hand selbe zu beschreiben unternehmen, kommen gut dabei weg.

Oben bereits haben wir vorübergehend der Symptome erwähnt, die unserm Meister schon damals große Besorgniß hinsichtlich seines Gehörzustandes eingeflößt hatten. Es wird zur Stelle nothwendig, dieses Punctum saliens näher kennen zu lernen. Hiezu verhilft uns wiederum Beethoven's mehrmals schon angezogener Brief an Wegeler aus dem Jahre 1800. Nachdem er dort die Zufriedenheit mit seiner ökonomischen Lage ausgesprochen, fährt er fort: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein in's Brett geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet bin, und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben." Ferner berichtet er, welche Mittel die Aerzte Frank und Vering gegen dieses Uebel angewandt, allein stets vergeblich. Dann äußert er weiter: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was würden diese hiezu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt,

die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör' ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald Jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe schon oft — — mein Daseyn verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt."

Schon in jenen Jahren befand sich an der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien ein Geistlicher, Namens Pater Weiß, der sich mit Heilung des kranken Gehör-Organs befaßt und viele glückliche Kuren bewirkt hatte. Nicht bloß Empiriker, sondern mit der Physiologie des Organs wohl vertraut, bewerkstelligte er die Heilung nur mit einfachen Mitteln, genoß überhaupt eines verbreiteten Rufes im Publikum, nebenbei aber auch die Achtung der practicirenden Aerzte. Mit Genehmigung seines Arztes hatte sich ihm auch unser geängsteter Tondichter anvertraut. Der Erfolg war Anfangs ein guter, so lange nämlich der Patient strenge nach den Vorschriften des geistlichen Herrn gelebt, die sich nicht blos auf Diät, auch auf mehr Ruhe und Schonung des leidenden Gehörs bezogen hatten. Jedoch, weder vermochte er dem ersteren Hinderniß auf die Dauer zu widerstehen, noch das andere, das durch seine socialen Verhältnisse bedingt war, zu beseitigen, kurz die Heilung, bereits in gutem Fortschreiten, ward fortan unterbrochen, indem der Patient obendrein alle Geduld verloren hatte. Wir werden in der dritten Periode, und auch sonst noch, dieses höchst beklagenswerthen Gehörzustands erwähnen müssen, auch von dem gefälligen, an Beethoven's Geschick wahrhaft theilnehmenden Pater Weiß und von der nach mehr denn zwanzig Jahren wieder angeflehten Hilfe bei ihm zu sprechen haben. Aber einer Stelle aus einem spätern Briefe vom 16. Nov. 1801, auch an Wegeler, muß hier Raum gegeben werden, weil sie ein gebessertes Stadium dieses Uebels bespricht, aber auch zeigt, wie wenig der Patient der ärztlichen Vorschrift Gehör gegeben. Er schreibt: „Meine Jugend, ja ich fühle

es, sie fängt erst jetzt an*); war ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiß von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß, als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Uebel, und dann — als vollendeter, reifer Mann komme ich zu euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle." u. s. w.

Dem Abschlusse der ersten Periode sich nähernd soll noch von einer-Kunstreise Meldung gemacht werden, die Beethoven gegen Ende dieses Lebensabschnittes nach dem deutschen Norden unternommen, dahin ihm bereits ein guter Ruf vorangegangen war. Er besuchte Prag, Leipzig und Berlin und hat durch sein Clavierspiel, ganz besonders durch seine geistvollen Improvisationen, Theilnahme und Aufsehen erregt. Daß dieser Ausflug in das Jahr 1796 fällt, (wahrscheinlich zur Herbstzeit,) darüber werden wir weiter unten durch Beethoven selber vergewissert. Dem Aufenthalte in Preußens Hauptstadt verdankte er auch die Erlaubniß, dem Musik liebenden und selbst ausübenden Könige, Friedrich Wilhelm II., seine beiden Sonaten mit Violoncell, Op. 5, widmen zu dürfen. Daß diese erste Kunstreise aber zugleich die letzte gewesen, dürfte wohl des Anmerkens werth seyn, so auch noch, daß sich in Beethoven's Erinnerung fast alle Erlebnisse auf dieser Reise und sonstige Eindrücke verwischt hatten, davon er im Jahre 1822 dem Hofrathe Rochlitz gegenüber Beweise gegeben. Sein Gedächtniß für Zurückliegendes hat sich immerhin als sehr schwach erwiesen.

---

*) Es ist jener Moment, in dem wir unsern Tondichter weiter oben von einem „lieben, zauberischen Mädchen" und „einigen seligen Augenblicken" sprechen gehört.

Anhang.

I. Zur Charakteristik des musikalischen Wiens zu Ausgang des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Bisher bedacht, den Lebensgang Beethoven's in seinen verschiedenen Beziehungen und Verhältnissen zu einzelnen Theilen der musikalischen Gesellschaft in der östreichischen Kaiserstadt zu schildern, wollen wir es am Schlusse dieser Periode versuchen, ein möglichst getreues Abbild dieser Gesellschaft im Großen und Ganzen aufzustellen. Es ist dies ein nothwendiges Geschäft, weil die Gesammt-Charakteristik dieses Großen und Ganzen nicht sowohl auf die Entwicklung des Künstlers, sondern auch des Menschen in dem aufstrebenden Beethoven mächtigen Einfluß übt. Es wird uns dieses Bild, wenngleich nur in Umrissen zur Anschauung gebracht, zugleich in Stand setzen, den herrschenden Geist und Geschmack jener Epoche dem Leser vor Augen zu führen.

Als oben vorübergehend von dem großen Verdienste van Swieten's um die Musik in Wien gesprochen wurde, hörten wir, daß er den hohen Adel (zum Behufe der Aufführung von Haendel's, Bach's*) und Hasse's Werken) in eine „musikalische Gesellschaft" vereinigt hatte. Es wird interessiren mehrere der Namen kennen zu lernen, unter deren Patronate diese Akademieen stattgefunden. Ein Bericht in No. 34 der Allg. Mus. Ztg. von 1801 über die erste Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn, unter dessen persönlicher Leitung, führt sie gleichzeitig an. Es sind die Fürsten: Liechten-

*) Seb. Bach's Musik anlangend muß bemerkt werden, daß es sich lediglich um Ausführung einiger Motetten gehandelt hat. Größere Werke dieses Tonriesen waren weder dem damaligen, noch dem spätern Wien, bekannt, — aber auch der gesammten deutschen Musikwelt nicht. Speziell für die Wiener galt sie als „lutherische Musik", — damit war der Stab über sie gebrochen.

stein, Esterhazy, Schwarzenberg, Auersperg, Lobkowitz, Lichnowsky, Trautmannsdorf und Kinsky; dann die Grafen: Czernin, Erdödy, Fries, Appony, Sinzendorf, Harrach, und andere noch; Namen, von denen mehrere auf den Titelblättern der Beethoven'schen Werke aus dieser wie aus der folgenden Periode prangen. Diese Dedicationen zeigen des Componisten Beziehungen zu ihnen, — ein Grund, selbe bei allen Wiederauflagen seiner Werke in Ehren zu halten, da hiedurch zugleich die Characteristik des großen Kreises angedeutet wird, in welchem unser Meister sich in jenen Tagen zu allermeist bewegt hat.

In Bezug auf den in jener Zeit herrschenden Adelsbegriff darf speziell von dem deutschen Adel Oestreichs gesagt werden, daß Unterricht und Erziehung, innere und äußere Bildung, die Richtung auf Willens- und Character-Entwicklung und auf Intelligenz im Allgemeinen im besten Gleichgewichte gestanden, darum er mit Recht der gemeinsame Träger deutscher Bildung und Gesittung genannt wurde. *) Ein so gearteter Bildungszustand in der höheren Gesellschaft, die sich überdies im Besitze unermeßlicher Reichthümer befindet, wird sicherlich geeignet seyn, unter verständiger Anleitung die Interessen von Kunst und Wissenschaft in richtigem Maße zu fördern und ihnen Opfer zu bringen. Dies war in der wiener Adelsgesellschaft, vorzugsweise jedoch auf Tonkunst bezüglich, wirklich der Fall. Man liebte überhaupt die Musik ohne Ostentation, man ließ sie mit ihrem magischen Reize auf sich wirken, ob sie von vier oder von hundert Ausführenden kam, wendete sie als sicheres Mittel an, Geist und Gemüth zu bilden und so den Gefühlen eine edle Richtung zu geben. Das deutsche Volk aber im Allgemeinen verstand es damals ganz: einfache Größe, ächte Empfindung und rein menschliche Gefühle aus seiner Musik herauszufühlen. Es verstand noch ganz die Kunst: das Unaussprechliche und geistig Erhabene aus dem Zauberreich

*) In der dritten Periode wird es Veranlassung geben, des östreichischen Adels wieder zu gedenken, wir werden ihn aber wesentlich verändert finden.

der Töne abzuleiten und für sich zu gewinnen. Und dennoch war es kein philosophisches, sondern nur ein unbefangen genießendes Zeitalter, von dem wir sprechen, dessen Characteristik sich noch durch mehrere Jahre des ersten Decenniums unsers Jahrhunderts rein und ungeschwächt erhalten hat. „Wer das musicalische Wien nicht damals gekannt, weiß nicht was Musik unbefangen hören und genießen heißt.“ So sprachen die alten Musiker in späterer Zeit von jenen Tagen. — Dank dem Schicksal, es gab noch nicht Hunderte mit Kunst-Kritik sich beschäftigender Journale!

Den Musik-Dilettantismus jener Epoche betreffend, so wissen wir, daß er sich fast ausschließlich auf die gebildeten Stände beschränkte, deren Gesinnung und Gesittung ihnen die Stellung in dem großen Ganzen angewiesen hat; daher Keiner sich eines Platzes bemächtigte, der dem Fachmanne allein gebührte. Ueber Werthschätzung wahrhaft verdienter und gebildeter Künstler von Seiten dieses Dilettantismus genügt eine Stelle aus dem dritten Jahrgange der Allg. Mus. Ztg. Dort heißt es: „Man schätzt in Wien zu sehr Talente, um von dem Künstler zu verlangen, daß er niedrig kriechen soll; man würde ihn vielmehr weniger achten, sobald er es thäte.“.

Um in der Schilderung des damaligen Wien keine Lücke zu lassen, muß auch der vielen und regelmäßig abgehaltenen Concerte mit vollem Orchester am kaiserlichen Hofe gedacht werden, wobei Kaiser Franz fast allzeit an der 1sten Violine mitgewirkt, die Kaiserin Maria Theresia (eine neapolitanische Prinzessin) sich aber immer in Arien und mehrstimmigen Gesangstücken aus Opern hören ließ. Sie war ganz Künstlerin.*)

*) Erst einige Jahre später, als nach dem Ableben der Kaiserin (1807) diese Concerte eingestellt worden, organisirte Kaiser Franz sein Streich-Quartett, das ihn bekanntlich auf allen seinen längeren Reisen, sogar 1815 nach Paris, 1818 zum Congreß nach Aachen, begleitet hat, — stets unter Leitung seines Kammer-Compositeurs Franz Krommer. Der Kaiser spielte die 1ste Violine, sein General-Adjutant, Feld-Marschall-Lieutenant Freiherr von Kutschera, 2te Violine, des Kaisers erster Kammerdiener Viola, und der Oberst-Kämmerer, Graf Rudolph von Wrbna Violoncell. Nach des letztern Tode, zu Anfang der zwanziger Jahre, besetzte der Kaiser den vacanten Platz mit Herrn Gottlieb, Mitglied seiner Hof-Capelle.

Dirigenten dieser Hof=Concerte, die großentheils in der Sommerzeit zu Laxenburg stattgefunden wo der hohe Adel das Auditorium gebildet, waren Salieri, zumeist aber Weigl, der Träger Mozart'scher Traditionen, von ihm selber überkommen. Beide hörte der Verfasser in wehmuthsvoller Erinnerung von dem in jeder Beziehung goldenen Zeitalter der Tonkunst im alten Wien sprechen, nachdem die Vorsehung ihre Tage bis zu vollständiger Herrschaft des ehernen gefristet hatte.

Aus der Beschaffenheit dieser Verhältnisse ergibt sich wohl der Schluß von selbst, daß sie auf Entwicklung des Talents bei unserm Beethoven nicht anders denn fördernd einwirken konnten, so wie, daß dieses für Kunst und Künstler als golden gepriesene Zeitalter auch in Beziehung auf seine äußeren Verhältnisse das goldene genannt werden darf. Unter solchen Umständen, im Bunde mit den Edelsten und Besten, durch die sein schöpferischer Genius Aufmunterung und Pflege erhalten, hätte er glücklich und zufrieden auf seiner Künstlerbahn fortschreiten können, wenn sich nicht schon damals ein böser Dämon in dem zu seinem Berufe wichtigsten und unentbehrlichsten Organ eingeschlichen hätte, durch den sein Gemüthszustand getrübt und die Tage des heitersten Seyns und künstlerischer Wirksamkeit dauernd vergällt worden wären, — leider viel durch eigenes Verschulden! Will es doch scheinen, als habe der Meister dieses Verschulden selber erkannt und eingestanden. Unter den in seinem Exemplar der **Odussée** angestrichenen aber noch besonders ausgezogenen Stellen befindet sich auch nachstehende:

„Siehe, kein Wesen ist so eitel und unbeständig,
Als der Mensch, von allem, was lebt und webet auf Erden.
Denn so lange die Götter ihm Heil und blühende Jugend
Schenken, trotzt er und wähnt, ihn treffe nimmer ein Unglück.
Aber züchtigen ihn die seligen Götter mit Trübsal,
Dann erträgt er sein Leiden mit Ungeduld und Verzweiflung.
Denn wie die Tage sich ändern, die Gott vom Himmel sendet,
Aendert sich auch das Herz der erdebewohnenden Menschen.
— — — — — — — — —
Drum erhebe sich nimmer ein Mann, und frevle nimmer;
Sondern genieße, was ihm die Götter bescheren, in Demuth!" (S. 350.)

II. Katalogischer Vorbericht.

Im Begriffe nun, die in das letzte Lustrum dieser Periode (darin die künstlerische Wirksamkeit Beethoven's ihren Anfang nimmt) fallenden Werke zu verzeichnen, wird es zur besseren Orientirung erforderlich, einige Anmerkungen vorausgehen zu lassen.

A. Die Werke Beethoven's theilen sich in zwei Kategorieen ab, deren eine mit Opuszahlen, die andere mit Nummern versehen ist. Erstere rühren vom Componisten her, dürfen demnach bis zu einer gewissen Höhe, so lange nämlich derselbe die Gewohnheit festgehalten selbe eigenhändig auf jedem Manuscripte zu notiren, als ziemlich verläßlich angesehen werden. Diese Kategorie umfaßt zumeist die größeren und großen Werke jeder Gattung. Die mit Nummern versehene aber wurde durch Uebereinkunft der verschiedenen Verleger, anfänglich im Einverständniß mit dem Componisten, aufgestellt und umfaßt blos kleine Werke, als Variationen, Tänze, kleine Lieder, von denen nicht wenige erst nach dem Ableben Beethoven's veröffentlicht worden.

Diese Unterscheidung hat jedoch lediglich bei Katalogisirung der Werke aus den letzten fünf Jahren dieser Periode eine chronologisch richtige Geltung. Weiterhin wird der Verfasser von einer katalogischen Unordnung zu berichten haben, wie sie wohl in so hohem Grade niemals bei einem Autor vorgekommen seyn dürfte. Auf Beethoven selber fällt nur ein geringer Theil der Schuld, der größte aber auf die Verleger und außer diesen noch auf die den Tondichter lange Zeit hindurch bevormundenden Personen, deren nähere Bekanntschaft der Leser in der folgenden Periode machen wird.

Die Verleger betreffend, so war es zumeist Mangel an Einverständniß, zuweilen in Folge von gegenseitiger Eifersucht und Beneidung, durch welches die bedauerliche Verwirrung

herbeigeführt worden. Ein anderer Grund findet sich in der unberechtigten, zumeist willkürlichen Einschaltung so vieler arrangirten Werke unter die Opuszahlen. Nur durch Beseitigung der Arrangements in eine abgesonderte Kategorie könnte eine bessere Ordnung bei den Originalen erzweckt werden.

B. Sind die Werke unsers Meisters nicht immer in derselben Ordnung zur Veröffentlichung gelangt, als sie entstanden. Einzelne wurden theils wegen späterhin noch anzulegender Feile zurückgehalten, theils blieben sie aus Verlags- oder richtiger, Speculationsgründen viele Jahre im Pulte des Verlegers verborgen. Das der dritten Periode anhängende Verzeichniß wird derlei vom Verleger zurückgehaltener Werke mehrere anführen. Hinsichtlich der chronologischen Reihenfolge findet sich schon bei Opus 1 eine Unrichtigkeit. Das Trio in **C moll**, welches in der Sammlung an dritter Stelle steht, war das zu allererst vollendete. Steigerung des Effektes von Nummer zu Nummer war der Grund, daß es dem in **Es dur** und in **G dur** nachgestellt worden. Oder, der Componist sah sich bei dreien in ein Opus zusammengelegten Producten gleicher Gattung veranlaßt, das schwächere in die Mitte zu stellen. So findet es sich bei den drei Sonaten, **Op.** 2, ferner noch bei den drei Sonaten **Op.** 10, dieser Periode angehörig. Weiterhin erscheint ein solcher Grund nicht mehr vorwaltend.

Bei dem gegenwärtig blühenden Zustande der Conjectural-Kritik in Beethoven's Musik, vornehmlich in Rußland und Frankreich, ist mehrfach ausgesagt worden, daß einzelne von den Werken, die mit andern zusammen unter einer Opus-Zahl vorliegen, und entweder im Styl oder im Gehalte von den mitgehenden sich unterscheiden, ihr Entstehen einer früheren Zeit verdanken. Dem muß entschieden widersprochen werden. Ein Jahr früher oder später niedergeschrieben ist von keiner Bedeutung, und mehrere Jahre lagen niemals dazwischen. Als ganz zuverlässig gilt, daß keines der weiter unten verzeichneten Werke vor 1794 verfaßt worden. Einzelne dieser im Uebermaß grübelnden und tiftelnden Conjectural-Kritiker, in der Einbildung, bei Beethoven ein stetes Fortschreiten ohne Rück-

schritt auffinden zu wollen, haben dessen Opuscula, als: die Bagatellen und andere kleine Sachen für Pianoforte, viele Lieder u. dergl., in des Meisters Jugendzeit zurückverwiesen. Sie conjecturirten und philosophirten, daß nach Fidelio, nach der **C-moll**- und Pastoral-Sinfonie der Autor solche Kleinigkeiten nicht mehr schreiben gekonnt. Diese verbissenen Kunstschwätzer, die sich in fast bedauerlicher Weise abmühen, das Aufsteigen des Beethoven'schen Genius trigonometrisch berechnen zu können, wie ihnen gerade die Opus-Zahlen in den Kram taugen, mögen vernehmen, daß nicht wenige dieser Opuscula während des Zusammenlebens mit Beethoven vor meinen Augen entstanden, und von einigen noch Abschriften mit Correcturen des Componisten von mir aufbewahrt werden. Ist der Montblanc nicht von mehreren minder hohen Bergen, sogar von ganz niedrigen, umgeben?

Hörten wir gleichwohl einige Seitenzahlen zurück den eben dreißig Lebensjahre zählenden Beethoven ausrufen: „Nichts von Ruhe!" so darf doch versichert werden, daß er nach weiteren zwanzig Jahren nicht mehr so gedacht, vielmehr gefühlt habe, daß er zuweilen der Ruhe bedürfe, nämlich einer thätigen Ruhe, oder ruhigen Thätigkeit. Aus solchen Momenten datiren verschiedene Kleinigkeiten, deren einige aus Gefälligkeit für Gönner und Freunde geschrieben worden. Warum wollen die das Innere des Erdballs durchwühlenden Kunstphilosophen nicht lieber aus solchem Verfahren den Schluß ziehen, daß Beethoven sich zuweilen in ein jugendliches Alter zurückversetzte, um dann wieder neugestärkt mit aller Willens- und Geisteskraft mehrere Schritte nach vorwärts thun zu können? Mit welchem Epitheton er selber solche Kleinigkeiten charakterisirt, werden wir in der 3ten Periode vernehmen.

C. Wird unter vorbemerkten Umständen nur um die Zeit des Erschienenseyns der verschiedenen Werke gefragt werden dürfen. Allein selbst dabei können einzelne leise Zweifel nicht mit Sicherheit gelöset werden. Indeß sind Differenzen um ein Jahr früher oder später von keiner Bedeutung. Es konnte mit Gewißheit nicht ermittelt werden, ob ein Werk zu Ausgang

des einen, oder bei Eingang des folgenden Jahres der Oeffentlichkeit übergeben worden. Hinsichtlich Feststellung einer chronologischen Ordnung, wenigstens bei den größeren Werken, war der Verfasser noch bei Lebzeiten des Meisters unter Mitwirkung der Verleger Artaria und Diabelli beflissen. Anlaß hiezu hatte eine Zuschrift mit vielen Fragezeichen von Ersteren an Beethoven im Jahr 1819 gegeben, welche als Beleg für die katalogische Unordnung im Anhange zur zweiten Periode mitgetheilt werden soll. Leider aber war kein Ausweg aus diesem gräulichen Verhaue zu ermitteln. Das Original von Artaria's Zuschrift liegt vor.

D. Soll im Verzeichniß der Werke, wo nur thunlich, der erste Verleger genannt werden, und zwar auf Grund von deren Correctheit, wenigstens im Allgemeinen. Es ist der Sache wegen wichtig zu wissen, daß Beethoven seine Wiener Ausgaben stets selber corrigirt hat. Von auswärts gedruckten Werken sind mir, als von ihm corrigirt, nur die letzten Sonaten, Op. 109, 110 und 111, im Schlesinger'schen Verlage zu Paris bekannt. Daß sich indeß alle die von ihm selber corrigirten oder blos revidirten Ausgaben durch absolute Reinheit auszeichnen sollten, wird man wohl kaum erwarten. Es bleibt überall noch zu wünschen. Unter den älteren Wiener Offizinen gab es eine und andere, die sich der Nachlässigkeit wie auch Unsauberkeit diesfalls nur gar zu oft schuldig gemacht hatte, dem Seitens des Componisten nicht zu steuern war. So hat man z. B. in der Sonate pathétique den Abgang einer ansehnlichen Zahl von Vortragszeichen im ersten und zweiten Satz, wichtig für richtige Auffassung, nicht blos für Färbung, zu beklagen. Und diese Mängel laufen durch alle Nachdrucke. Was die vielerlei Nachdrucke in letzter Zeit hinsichtlich der Correctheit noch überdies verschuldet, soll beigehend nur berührt aber offen gestanden werden, daß einzelne der Verlagshandlungen starken Tadel verdienen.

Eine Verlagshandlung, die sich um Auffindung aller Original-Drucke von Clavier-Musik bemühen und darnach einen mit allem Fleiße gesäuberten Nachdruck bewerkstelligen wollte,

würde sich um Beethoven's Literatur hoch verdient machen. In der Wohlfeilheit der Ausgaben darf man solches Verdienst allein nicht finden wollen, wie man in unsern Tagen thut, will man sich nicht auf gleiche Stufe mit Baumwoll-Fabrikanten stellen lassen. Eine in der zweiten Periode angeführte „Warnung" wird die Herren Verleger belehren, wie es der große Meister mit der Correctheit seiner Werke selber gehalten und auch von anderen gehalten haben wollte.

Sind gleichwohl die meisten der alten Wiener Verlagshandlungen erloschen und ihr Verlag auf andere übergegangen, als z. B. der reichhaltige des Kunst- und Industrie-Comptoirs sammt dem von Eder, Mollo u. Comp. auf Steiner u. Comp. (gegenwärtig Haslinger); ferner der Verlag von Cappi auf Witzendorf, so ist es nicht wohl glaublich, daß deren Original-Drucke sämmtlich verloren seyn sollten.

III. Verzeichniß der von 1795 bis incl. 1800 erschienenen Werke.

Opus-Zahl	Erschienen	Erster Verleger	
1	1795	Artaria	Drei Trio's (Es dur, G dur, C moll) für Pianoforte, Violine u. Violoncello. Zufolge Anmerkung über das Trio in C moll, die sich Seite 85 in den Notizen von Ferd. Ries vorfindet, als habe Vater Haydn, nachdem er alle drei Trio's bei Fürst Lichnowsky gehört, zu dessen Herausgabe nicht gerathen, soll in dem Componisten der Verdacht von Neid und Eifersucht bei Haydn entstanden seyn. Aus Haydn's Lebensgeschichte ist bekannt, daß er die beiden Jahre 1794 und 1795 fast ganz in England verlebt hat. Seine Abwesenheit von Wien will sich sowohl mit dem Datum des Erscheinens dieser Trio's, aber auch mit der ihm zugeschriebenen Aeußerung nicht wohl reimen lassen. Hat jedoch Haydn auf Befragen des noch sehr jugendlichen Ries diese Aeußerung wirklich dahin erklärt, wie dieser anführt, „daß er nicht geglaubt, dieses Trio würde vom Publikum so leicht verstanden und günstig aufgenommen werden," so ist damit jede schiefe Auslegung beseitigt. Es wird aber erlaubt seyn, über Haydn's Erklärung zu stutzen, wenn man seine eigenen Trio's kennt. Meiner Seits stelle ich diesen Vorfall in die lange Reihe der Mißverständnisse, deren in Beethoven's Leben leider zu viele dagewesen.

Opus-Zahl	Erschienen	Erster Verleger	
2	1796	Artaria	Drei Sonaten (**F moll, A dur, C dur**) für Pianoforte.
3	1796	ungewiß	Großes Trio in **Es dur** für Violine, Viola und Violoncello. Von diesem Werke ward berichtet, daß es vor den Trio's, Op. 1, ja schon 1791, geschrieben sey, aber vom Componisten zu schwach befunden worden, um zu allererst vor dem Publicum zu erscheinen. Es ist aber eine vage Rede.
4	1796	Artaria	Quintett in **Es dur** für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello. Dieses Werk ist entstanden aus dem ersten Versuch Beethoven's für Blasinstrumente zu schreiben, nämlich aus einem Octett für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotts, davon sich das Manuscript bei Artaria befindet. Der neue, sehr verdienstliche Katalog der Beethoven'schen Werke bei Breitkopf u. Härtel kehrt das Sachverhältniß um, wenn er angibt, dieses Octett sey aus dem Quintett hervorgegangen. Auch ist in jenem Katalog die Opus-Zahl 103 für dieses Octett irrthümlich gesetzt. Es existirt weder ein **Op.** 103 noch ein **Op.** 104 als Original-Werk. Grund: die Confusion nnd ihre Urheber. (Sieh weiterhin Artaria's vorstehend berührte Zuschrift von 1819 an Beethoven.)
5	1797	Artaria	Zwei große Sonaten in **F dur** und **G moll** für Pianoforte und Violoncello.
6	1797	Eder	Leichte Sonate in **D dur** für Pianoforte zu 4 Händen.

Opus-Zahl	Erschienen	Erster Verleger	
			Von den mit Nummern versehenen Variationen sind im Jahre 1797 erschienen:
			a. Neun Variationen in **A dur** über ein Thema aus der Oper: „Die schöne Müllerin.“ Artaria.
			b. Sechs Variationen in **G dur** über ein Thema aus derselben Oper: „Mich fliehen alle Freuden.“ Artaria.
			c. Zwölf Variationen in **C dur**, Thema: ein **Menuet à la Vigano.** Artaria.
			d. Zwölf Variationen in **A dur**, Thema aus dem Ballet: das Waldmädchen. Artaria.
7	1798	Artaria	Große Sonate in **Es dur** für Pianoforte.
8	1798	Artaria	Serenade in **D dur** für Violine, Viola und Violoncello.
9	1798	Artaria	Drei Trio's (**G dur, D dur, C moll**) für Violine, Viola und Violoncello.
10	1799	Eder	Drei Sonaten (**C moll, F dur, D dur**) für Pianoforte.
11	1799	Mollo	Großes Trio in **B dur** für Pianoforte, Clarinette (oder Violine) und Violoncello.
12	1799	Artaria	Drei Sonaten (**D dur, A dur, Es dur**) für Pianoforte und Violine.
13	1799	Eder	**Sonate pathétique** in **C moll** für Pianoforte.
14	1799	Mollo	Zwei Sonaten in **E dur** und **G dur** für Pianoforte.

Opus-Zahl	Erschie-nen	Erster Verleger	
			In demselben Jahr sind erschienen: a. Zwölf Variationen über das Thema: Ein Mädchen oder Weibchen. Traeg. b. Acht Variationen in C dur, Thema aus Richard Löwenherz: Mich brennt ein heißes Fieber. Traeg. c. Zehn Variationen in B dur, Thema aus Falstaff von Salieri: La stessa, la stessissima. Artaria.
15	1800	Mollo	Erstes Concert in C dur für Pianoforte mit Orchester. Die erste Aufführung dieses Werkes, vom Componisten selber vorgetragen, fand statt zur Frühlingszeit 1800 im Kärntnerthor-Theater, und zwar mit großem Beifall. Gleichzeitig producirte er als neue Werke das Septett und die erste Sinfonie in C dur. Obendrein ließ er sich noch in einer freien Phantasie hören. Ueber die Sinfonie sprach sich die Kritik kurz dahin aus: „Viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen; nur waren die Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so daß sie mehr Harmonie, als ganze Orchester-Musik war.“ Allg. Mus. Ztg. VI. Jahrg. S. 321. In demselben Jahr sind noch erschienen: a. Sieben Variationen in F dur, Thema aus dem Opferfest: Kind willst du ruhig schlafen. Verleger ungewiß. b. Acht Variationen in F dur, Thema: Tändeln und scherzen. Simrock.

Von andern Werken dieser Kategorie, als: Variationen, Tänzen und Menuetts, wären noch mehrere anzuführen, deren Erscheinen in diese Jahre fällt. Des Raumes wegen halten wir uns aber an größere Werke, die gleichfalls aus dieser Zeit datiren, als:

1. Die ersten drei Quartette (**F dur, G dur** und **D dur**), die etwas später mit drei anderen noch unter der Opus-Zahl 18 erschienen sind, sonach erst in der 2ten Periode zu verzeichnen seyn werden. Sie waren bei Mollo separat gedruckt.

2. Von Gesangstücken gehört dieser Periode an: **Scena et Aria (Ah perfido!)** Ueber das Geburtsjahr dieses Werkes tritt Aloys Fuchs als Zeuge auf. Unterm 4. Mai 1852 schreibt er mir darüber wörtlich: „Ich besitze eine geschriebene Partitur hievon, auf welcher der Titel ganz eigenhändig von Beethoven geschrieben ist, und so lautet: **„Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Contessa di Clari.“** In der Partitur selbst ist Beethoven's Hand sehr häufig sichtbar. Auf dem Titelblatt steht von seiner Hand: **Opus 46.**“

Dieses Gesangstück zählt somit zu den ersten Werken des jugendlichen Meisters und zeigen sich die in den Katalogen angegebenen Opus-Zahlen: 65 (Breitkopf u. Härtel) und 48 (Hofmeister) als unrichtig. Durch diese Titelaufschrift wird zugleich auch der Zeitpunct von Beethoven's Reise nach Leipzig und Berlin festgestellt.

Aber auch die Adelaide gehört dieser Periode an. Sie ward schon 1797 componirt, und erschien alsbald im Druck bei Artaria. Die angegebene Opus-Zahl 46 ist mithin ein Irrthum.

Beethoven's Brief an den Dichter Matthison bei Gelegenheit der Uebersendung dieses Gesangstückes (der Dichter lebte damals in Dessau) liegt mir in einem Facsimile vor,

das vor langer Zeit einer mir unbekannten Zeitschrift als Beilage diente. Dieses in historischer Hinsicht interessante Schriftstück lautet wortgetreu:

Verehrungswürdigster!

Sie erhalten hier eine Composition von mir, welche bereits schon einige Jahre im Stich heraus ist, und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen, und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vielleicht dadurch, daß ich anfänglich Ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit. Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke. — Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musicalische Composition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. — Die Dedication betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Composition Ihrer A. gewährte, theilt als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Wien 1800 am 4ten August.

Erinnern Sie sich bei Durchspielung
der A. zuweilen Ihres Sie
wahrhaft verehrenden
Beethoven.

IV. Charakteristisches Merkmal der Kunstkritik, und Beurtheilung Beethoven'scher Werke.

Zur Vervollständigung der auf diese Periode bezüglichen Dinge und Thatsachen gehört auch die Kenntniß, wie die Werke des jugendlichen Meisters bei ihrem Erscheinen von der Kunstkritik aufgenommen worden. Ja, diese Beurtheilungen bilden in der That einen ergänzenden Theil in seiner Lebensgeschichte; denn, weil Beethoven von Anbeginn seiner Laufbahn eine außergewöhnliche Richtung in seinen Hervorbringungen kundgegeben und dieselbe consequent verfolgt hat, so wurde auch die Kritik in eine außergewöhnliche Stellung gegen ihn versetzt. Die unsern Meister betreffenden Kritiken sind aus diesem Grunde meist eine pikante Würze in seinem Leben und gehen ihm wie Trabanten mit nur theilweise veränderter Färbung stets zur Seite; wie lehrreich großentheils ihr Inhalt, wird sich von selbst ergeben. Es ist darum unerläßlich, wenigstens einzelne Beispiele davon dieser Schrift beizugeben. Sollen aber diese kritischen Aussprüche für unsere Zeit von mehr Bedeutung seyn, als solchen aus *unsern* Tagen in der Regel beigelegt wird, so ist vorab ein Blick auf Verhältnisse und Zustände damaliger Kunstkritik räthlich.

In ganz Deutschland, ja man darf sagen, in der ganzen Musikwelt, existirte in jener Zeit nur ein einziges kritisches Tribunal von allgemein anerkannter Autorität, nämlich die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zu Leipzig, dem Emporium alles Musikhandels. Ihr erster Jahrgang geht vom Monat October 1798 bis zu Ende September 1799, und diese Ordnung findet sich noch zwölf Jahrgänge weiter, bis in der Fortsetzung der eigentliche Jahreslauf eingehalten wird. Das Redactionsgeschäft leitete der in hoher Achtung stehende musicalische Schriftsteller *Friedrich Rochlitz*. Dieses Tribunal bestand aus lauter sachkundigen, erfahrenen und unabhängigen Männern, von den Pflichten ihres Amtes gegen Kunst und Künstler durchdrungen. Sein charakteristisches Merkmal war: *Uebereinstimmung im Urtheil*. Dies ist

indeß nicht dahin zu verstehen, als sey nicht auch modificirten Anschauungen Raum gegeben worden, vornehmlich auswärtige Kunstleistungen betreffend, deren Beurtheilung zuweilen nicht genugsam bekannten Referenten anvertraut werden mußte. Durch einheitliches Zusammenwirken nach festen Grundsätzen, fern von Parteilichkeiten und Rücksichten auf persönliche Stellung des Beurtheilten, erklärt sich hauptsächlich der große Einfluß dieses Organs auf diese Epoche. Die hohe Achtung vor der leipziger Kritik erhielt sich speziell in Wien unverändert, obgleich daselbst im zweiten Jahrzehend anfangs durch Ignaz von Mosel, späterhin durch F. A. Kanne, eine Musikalische Zeitung mit Geschick — dennoch aber ohne die geringste Autorität und Einwirkung, redigirt wurde. Im Allgemeinen hat sich diese Achtung in ungeschwächter Kraft bis zu Anfang des vierten Jahrzehnds erhalten, dem Zeitpuncte nämlich, wo fast alle künstlerischen Verhältnisse eine andere Gestalt in der Außenwelt einzunehmen begannen, ganz besonders die musicalischen, welche von da ab sich mit den industriellen Gebahrungen immer mehr und mehr identificirt haben.

Als Parenthese sey ein blos radirtes Gegenbild von den Zuständen der Kunstkritik unserer Epoche aufzustellen erlaubt. — Die aus so veränderten Verhältnissen hervorgegangene und darauf sich stützende Vielheit der Musikorgane, das Einmischen sämmtlicher belletristischer und politischer Zeitungen in das Geschäft der Kritik, in letzter Zeit noch gar die Partei-Bestrebungen der sogenannten „Zukunftsmusik“ im offenbaren Bruche mit der historischen Schule, — dies alles vereint mußte in unvermeidlicher Weise die Anschauungen gleichfalls vervielfältigen, verflachen und in ihrem Grundwesen corrumpiren; daher die Zerfahrenheit, folgerecht Unwirksamkeit, aller musicalischen Kritik, denn im Ganzen existirt sie blos zur Förderung industrieller Zwecke Einzelner. Kaum eine deutsche Großstadt darf sich gegenwärtig rühmen, nur zwei unabhängige, nach einheitlichen Grundsätzen verfahrende und jeder Erscheinung nach bester und fester Ueberzeugung gerecht seyende Organe zu besitzen. In kleineren Städten wird eine unbefangene Kritik schon wegen des engen gesellschaftlichen Zusammen-

lebens des Urtheilenden und Beurtheilten, überhaupt aus vielen sichtbaren und unsichtbaren Gründen, schlechterdings unmöglich. — In unserer Zeit, wo besonders der vornehme Theil der Musiker eine Praxis zu befolgen gelernt, die Journale zur Förderung seiner künstlerischen Zwecke zu benutzen, ja sie förmlich commandirt und diese sich zu oft gegen billigen Vergleich commandiren lassen, wo ferner der Dilettantismus eine so hervorragende Rolle spielt, starke Bruchtheile davon einen hohen Grad von Kunstverständniß sich zutrauen, und doch von Kunstwissenschaft eben so wenig besitzen, als der in früherer Zeit in Bescheidenheit blos genießende Dilettantismus, selbst wenn er wirksam aufgetreten, (es darf nur auf die zahllose Menge von Männergesang-Vereinen, ihre gegenseitigen Eifersüchteleien, Reibungen und Parteiungen hingezeigt werden); da wird eine von jedem directen Einflusse frei und fest stehende Kritik um so nothwendiger, wenn sie nicht von den vielen Windzügen sich bewegen lassen und allen Parteien zur dienenden Magd werden will.

Dieses Faktische zeigt augenscheinlich die hohe Bedeutung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung für jenen Abschnitt der Kunstgeschichte, mit dem wir es in dieser Schrift zu thun haben. Die Musiker unserer Tage, die häufig so gar leicht zu künstlerischem Ruhme zu gelangen wissen, wenn auch nur für eine kurze Spanne Zeit, werden auch daraus erfahren, unter welchen Bedingungen der wahrhafte, über das Grab hinaus reichende Ruhm zu erwerben ist, wobei die wissenschaftliche und gerechte Kritik allerdings ein ernstes Wort mitzureden hat.

Der erste Jahrgang der Allg. Mus. Ztg. enthält die Kritik über vier Werke unsers jugendlichen Helden, nämlich über drei Partien Variationen, dann noch über drei Sonaten für Pianoforte und Violine, Op. 12. Die nächste Kritik betrifft die „Zwölf Variationen: Ein Mädchen oder Weibchen", dann noch die „Acht Variationen: Mich brennt ein heißes Fieber." Da heißt es: „Daß Herr van Beethoven ein sehr fertiger Clavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er

aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Rec. will damit nicht sagen, daß ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, daß die über das Thema: Mich brennt ein heißes Fieber, Herrn B. besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner frühern Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Hr. B. in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind." Zum Beweis werden nun einige Beispiele zur Anschauung hervorgehoben und eine nachdrückliche Bemerkung über die „ungeheuere Menge Variationen, die jetzt fabricirt und leider auch gedruckt werden, ohne daß wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich auf sich hat." Dieser Stich dürfte unserm Beethoven ziemlich tief in's Fleisch gedrungen seyn.

Die Kritik über die drei Sonaten, Op. 12, ist eben so curios an sich, als auffallend in Bezug auf das Werk, selbst für jene Zeit, darum sie ohne Abkürzung mitgetheilt werden soll. Sie lautet:

„Recensent, der bisher die Claviersachen des Verfassers nicht kannte, muß, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, daß ihm bei dem wirklich fleißigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen

gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, daß man alle Geduld und Freude dabei verliert. Schon hat ein anderer Rec. beinahe dasselbe gesagt, und Rec. muß ihm vollkommen beistimmen. — Unterdeß soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Clavierspieler von großem Nutzen seyn. Es gibt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammenstellung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem angenehmen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. — Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talente und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so außerordentlich mächtig zu seyn scheint."

Die Kritik über die zehn Variationen: **La stessa, la stessissima**, ist wohl in der Reihe der ersten Beurtheilungen die absonderlichste. Sie lautet buchstäblich:

„Mit diesen (Variationen) kann man nun gar nicht zufrieden seyn. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Baß ein häßliches Verhältniß machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantasiren können, aber gut zu variiren versteht er nicht." — Dies sagt man einem Componisten, der bereits dem 30. Lebensjahre nahesteht. Welcher Sporn zu Fortsetzung der Anfeindungen mag nicht dadurch den Gegnern gegeben worden seyn!

Etwas freundlicher schon lautet die Kritik im zweiten Jahrgang der Allg. Mus. Ztg. über **Op. 10**: drei Sonaten in **C moll, F dur** und **D dur** für Pianoforte, die blos in ihrem ersten Theile hier angeführt werden soll.

„Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Orginalität hat und durchaus seinen eigenen

Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine eigene außerordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Clavier-Componisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiß, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfaßt, veranlaßt ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, daß dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effect des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniß unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Componisten, der in sich die Weihe zu einem größern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten gibt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrtthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth gibt, die bei aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Composition gar wohl bestehen kann." In Bezug auf Oeconomie wünscht der wohlwollende Recensent, daß der Componist sich von ihr leiten lassen möge und knüpft noch Nachstehendes daran: „Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muß: spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! Denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Combinationen derselben! Es ist also weniger directer Tadel, was Herrn v. B. hier treffen soll, als vielmehr ein wohlgemeinter Zuruf, der, wenn er auf der einen Seite allerdings tadelt, auf der andern immer etwas Ehrenvolles behält."

Weiter in die Ausarbeitung der Sonaten eingehend ist mehr Lobes als Tadels zu finden. Nicht uninteressant darin ist die dem Componisten ertheilte Warnung: „.... auch wohl unterweilen sich weniger an Sätze der Orgel zu erinnern." —

Der Recensent hat den ehemaligen Organisten in diesen Sonaten gewittert! Es wäre doch erwünscht, die betreffenden Stellen angegeben zu sehen. Heut zu Tage würde man sie selbst mit dem schärfsten Teleskop nicht auffinden — weil derlei Sätze wirklich nicht darin sind.

Zuletzt noch aus diesem Jahrgang — der das achtzehnte Jahrhundert abschließt — die Kritik über Op. 13, die Sonate pathétique. Sie darf hier nicht fehlen, weil darin die erste Spur zu finden ist von dem, wenngleich noch sehr vorsichtigen, Eingehen der Kritik in den *poetischen* Inhalt, und diese nicht blos beim Technischen des Werkes stehen bleibt, wie zeitüblich. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Componist durch den charakterisirenden Beisatz „pathétique" dem Kritiker den Weg gezeigt, hat doch dieser Beisatz — der zuvörderst der Sonate in C moll, Op. 10, wegen entschieden kräftigerer Uebereinstimmung im Charakteristischen zwischen dem 1sten und 3ten Satz, gebührt hätte — sowohl auf Künstler wie auf den gesammten Dilettantismus eine überwältigende Wirkung ausgeübt, weil er eine greifbare Handhabe darbietet. Was sagt nun wohl die Kritik im Februar 1800 über dieses Werk? Buchstäblich folgendes:

„Nicht mit Unrecht heißt diese wohlgeschriebene Sonate *pathetisch*, denn sie hat wirklich *bestimmt leidenschaftlichen* Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effectvollen, wohl und fließend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegro-Satz, der viel starke Bewegung des ernsten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht. In dem Adagio aus As-dur, das aber nicht schleppend genommen werden muß, und sowohl schöne fließende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in dem ersten *Ton* des Allegro, in beiderlei Sinne des Worts, wieder geweckt wird, so daß also das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch sie selbst Einheit und inneres Leben, also wirklich *ästhetischen* Werth erhält. So etwas von einer Sonate

sagen zu können, vorausgesetzt, wie hier der Fall ist, daß jedes übrige Erforderniß der musicalischen Kunst nicht unerfüllt gelassen ist, beweiset offenbar für ihre Schönheit. Das Einzige, was Rec. einem Beethoven, der wohl selber erfinden, und neu seyn kann, wenn er will, gerade nicht als Tadel, nur als Wunsch mehrerer Vollkommenheit anrechnen möchte, wäre, daß das Thema vom Rondo zu viel von einer Reminiscenz an sich hat. Woher? kann Recensent selber nicht bestimmen, aber neu ist der Gedanke wenigstens nicht."

Wie der Leser aus diesen wenigen Beispielen ersieht, so kann der fortdauernde Kampf unsers Meisters mit dem Alten, Gewohnten, Eingelebten allein durch die Kritik der Epoche zur Anschauung gebracht werden. Sie war, wie natürlich, ihr Ausdruck, und nicht vergessen darf man, daß diese Epoche die Namen Haydn und Mozart trägt.

Daß die Kritiken in der Allg. Mus. Ztg. aber niemals die Grenzlinie des Anständigen und Achtungsvollen gegen Beethoven überschritten, selbst in der zweiten Periode, wo noch viel schärfere zu finden, daß sie niemals so gelautet, wie ein Beethoven-Enthusiast neuster Zeit auszusagen sich erlaubte, wenn er unter andern anführt: „Wunderdinge lies't man dort von der „„Impertinenz"" des „„talentlosen jungen Fanten,"" der sich in den „„tollsten Bizarrerien wie zum Hohne der Kunst ergeht,"" darf versichert werden. Vorstehende Beispiele zeigen das, und also lautet die Ausdrucksweise in allen übrigen. Beethoven's Verhalten gegen die Kritik im Allgemeinen ist uns bereits bekannt. Es ist ein solches, wie man es von einem selbstbewußten Künstler, der sich ein hohes Ziel gesteckt, nicht anders erwarten wird. Dennoch wollen wir es ihm nicht besonders verargen, wenn ihn die oft sehr unfreundlichen und strengen Urtheile des leipziger Tribunals zuweilen verstimmt haben sollten, weil sie seinen Gegnern Vorschub geleistet. In welcher Weise aber er sich wieder zu fassen verstand, zeigt eine Stelle aus seinem Briefe vom 15. Januar 1801 an den Verleger Hofmeister, darin er sich über die „Leipziger O....." ausläßt. Er schreibt: „Lasse man sie

doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist.“ Hofmeister, der diese Anmerkung wahrscheinlich provocirt, erhält darin zugleich etwas Tröstung. Im Ganzen haben aber die „Leipziger O.....“ nur ihre Pflicht gethan.

Endlich noch die kurzgefaßte Schilderung von Beethoven's Clavierspiel aus dem Jahre 1798, wie sie auf S. 525 des ersten Jahrgangs der Allg. Mus. Ztg. aus Wien gegeben ist.

„Beethoven's Clavierspiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge Beethoven auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuose Glück und — Wind macht), sondern wirklich ausführt. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maße gefunden, in welchem sie mir bei Beethoven zu Theil wurde.“

Zweite Periode.

Von 1801 bis Ende 1814.

Zweite Periode.

Von 1801 bis Ende 1814.

Nichts von Ruhe!
Beethoven an Wegeler.

Vor Wiederaufnahme des historischen Fadens wird es nothwendig, einen Blick auf den Freundeskreis zu werfen, von dem der große Meister bei Beginn dieser Periode umgeben gewesen. Auch soll sogleich auf die Dauer dieses freundschaftlichen Vereins und seine Wechselfälle Bedacht genommen werden, um späterhin den Gegnern Beethoven's auch in diesem Puncte erwidern zu können.

Aus der vorausgegangenen Periode kennen wir bereits den Fürsten Karl Lichnowsky als väterlichen Freund und Gönner des jugendlichen Meisters, — gleichzeitig hatte sich ihm auch dessen Bruder Graf Moritz Lichnowsky angeschlossen. Ein Dritter war der kaiserliche Hof-Secretär Nikolaus von Zmeskall. — Dieser Kreis vergrößerte sich zu Anfang dieser Periode durch Hinzutreten des Grafen Franz von Brunswick, Baron Joseph von Gleichenstein und Baron Pasqualati. Zuwachs hatte er bereits durch die im Frühling von 1800 erfolgte Ankunft von Stephan von Breuning aus Bonn erhalten, der in der Absicht

nach Wien gekommen, um in den östreichischen Staatsdienst zu treten. *)

Von Fachmusikern gehörten diesem engeren Freundschaftskreis nur zwei an, nämlich der schon früher genannte Ignaz Schuppanzigh und der als Dichter, Componist und Kritiker bekannte und damals sehr geschätzte F. A. Kanne. Auch Ferdinand Ries muß diesem Kreise zugesellt werden. Er kam im Herbste des Jahres 1800 als siebenzehnjähriger Jüngling nach Wien, um bei seinem Landsmanne Beethoven Unterricht im Clavierspiel zu nehmen. In der zweiten Hälfte dieser Periode sehen wir diesen Kreis noch um zwei Mitglieder vermehrt: Oliva und Karl Bernard, ersterer Philolog, der andere Dichter und belletristischer Schriftsteller. Alle diese Genannten, mit Ausnahme des Fürsten und Ferd. Ries, standen mit dem Tondichter fast im gleichen Alter. Dieser Kreis erlitt in der zu besprechenden Periode nur durch Abreise von Ries 1805 eine Veränderung. Im Jahr 1808 kam derselbe auf der Rückreise aus Rußland wieder nach Wien, verweilte jedoch nur wenige Monate daselbst.

Außerhalb diesem Kreise stand ein Schwarm von Kunstfreunden und Bewunderern des neuen Gestirns, beflissen, es aller Orten zu umgeben, um, wie es bei glänzenden Erscheinungen, vornehmlich auf dem Gebiete der Musik, allzeit der Fall, seine Sympathien durch Rathschläge und allerlei Demonstrationen zu bethätigen.

Frägt es sich, ob die genannten, dem Adelsstande angehörigen Freunde in musicalischer Beziehung eine Bedeutung gehabt, so wissen wir bereits, daß Fürst Lichnowsky Mozart's Zögling gewesen. Gleiches rühmte sich sein Bruder. Seine Ausbildung auf dem Pianoforte war eine künstlerische. Graf

*) Ein inniges Freundschaftsverhältniß bestand zwischen Beethoven und Amenda, einem Kurländer, der aber schon um 1799 Wien verlassen, um in der Heimath eine Pastorat anzutreten. Er war ein guter Musiker und schrieb selbst Quartette. Die letzte Correspondenz mit diesem Manne, die noch vorhanden, datirt aus Talsen, 20. März 1815.

Brunswick, der ungarische Magnat, und von Zmeskall, waren Violoncellisten, ersterer einer der außerordentlichsten im Quartett. Von diesem seltenen Manne, seinem Verhältniß zu Beethoven und zur Tonkunst, wird noch wiederholt die Rede seyn. Weniger künstlerisch gebildet waren die beiden Barone (Herr von Gleichenstein war im Großherzogthum Baden begütert, Pasqualati Großhändler in Wien), aber auch sie konnten das Gepräge ächter Künstlernaturen in keiner Weise verläugnen.

Daß Beethoven das Andenken an diese vortrefflichen Männer für alle Zeit bewahrt wissen wollte, möchte wohl aus seinen Dedicationen zu entnehmen seyn. Dem fürstlichen Freunde und Gönner sind vier Werke gewidmet, darunter sein Opus 1, die drei Trio's, die **Sonate pathétique,** die Sonate, **Op.** 26, und die zweite Sinfonie. Dem Grafen Lichnowsky sind die Fünfzehn Variationen, **Op.** 35, und die Sonate, **Op.** 90; dem Grafen Brunswick die Sonate in **F moll, Op.** 57, und die Fantasie, **Op.** 77; dem Baron Gleichenstein die Sonate mit Violoncell, **Op.** 69; dem Baron Johann von Pasqualati der Elegische Gesang, **Op.** 118; dem Stephan von Breuning das Violin-Concert, **Op.** 61; und dem Hof-Secretär von Zmeskall das Quartett in **F moll, Op.** 95, gewidmet.

Den Fürsten ausgenommen, der schon 1814 das Zeitliche gesegnet, haben die andern Männer alle unsern Tondichter überlebt und waren mir alle persönlich wohl bekannt, theils befreundet. Mit dem Grafen Lichnowsky stand ich in stetem Verkehr; in unmittelbarer Nähe des Grafen Brunswick verlebte ich die beiden Winter von 1828 und 1829 zu Pesth, mit Kanne und Schuppanzigh führten mich die gemeinsamen musicalischen Interessen, speziell die Interessen Beethoven's zusammen. Diese Männer, wie auch besonders noch Stephan von Breuning, gelten als die lebendigen Quellen, aus denen ich einen großen Theil des vor Beginn meiner persönlichen Beziehungen zu Beethoven Zurückliegenden geschöpft habe.

Eine Umgebung aus lauter gebildeten, sich gegenseitig achtenden und dem Tondichter in Liebe und Treue ergebenen

Männern, konnte, selbst bei zuweilen vorgekommenen Meinungsverschiedenheiten, nicht wohl geeignet seyn, die Dinge um ihn herum zu trüben oder gar zu verwirren und dadurch Anlaß geben, das harmonische Verhältniß zunächst zum Nachtheile Beethoven's selber zu stören. Auch die außerhalb dieses Kreises Mitredenden vermochten nur in so weit gefährlich zu werden, als viele Köpfe und viele Sinne selten eine Sache zum Guten führen. Was war es also denn, das, ungeachtet eines so starken Bollwerks um die Person des großen Meisters, dennoch im Stande gewesen, die Dinge zu verwirren und ihn selber in das angerichtete Wirrsal hinein zu ziehen? Was war es, das sogar die guten und uneigennützigen Einwirkungen solcher Freunde, wie wir sie eben kennen gelernt, zu Schanden zu machen und diese auf kürzere oder längere Dauer aus Beethoven's Nähe zu entfernen wußte? Ein Brüderpaar war es, dem Meister durch Bande der Natur angehörend. In demselben vereinigte sich in Folge schiefer Ansichten, geflissentlichen Widerspruchs, Heuchelei und Intrigue eine Macht, die durch böswillige Strebungen die Fürsorge jener Männer für den Freund leicht zu nichte machen konnte, und wirklich oft gemacht hat, nicht immer aber ohne laute, aggressive Befehdung der Parteien unter einander.

Offenbar hat die Natur ein seltsames Spiel gespielt, als sie dem hochsinnigen, von der Muse der Tonkunst geweihten, aber nach einigen Seiten hin schwachen Beethoven ein Brüderpaar zugesellte, das von gemeinem Krämergeiste beherrscht keiner höheren Regung fähig gewesen. In diesem Brüderpaar sehen wir die zwei den Tondichter bevormundenden Personen, auf die bereits in der ersten Periode hingedeutet worden. Der ältere dieser Brüder, Karl, geb. 1774, folgte alsbald dem Componisten in die Kaiserstadt nach, wo er durch dessen Verwendung eine Anstellung an der National-Bank erhalten. Der jüngere, Johann, geb. 1776, nahm auch seinen Weg nach Wien, nachdem er in Bonn die Apothekerkunst erlernt hatte.

Um die Sinnesart dieses Brüderpaars dem oben bezeichneten Freundeskreise gegenüber mit einem Worte auszudrücken,

werde ihm die Benennung „böses Princip“ beigelegt. An Begründung dieses Charakteristischen wird es in dieser Schrift nicht fehlen. Zunächst soll Ferdinand Ries gehört werden. Er sagt auf S. 97 seiner biographischen Notizen: „Besonders bemühten sich seine Brüder, alle nähere Freunde von ihm fern zu halten, und was diese auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn vollständig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein Paar Thränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen: „Es ist doch immer mein Bruder,“ und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmüthigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß sich viele Freunde von ihm zurückzogen, besonders als es seiner Harthörigkeit wegen schwieriger wurde, sich mit ihm zu unterhalten.“

Zu ziemlich klarer Anschauung der Bevormundung Beethoven's durch seine Brüder wird die Mittheilung eines Briefes von der Hand des älteren verhelfen, dessen Wortlaut wohl alles bekräftigt, was in diesem Betreff von wem immer ausgesagt wurde. Dieser Brief ist die Erwiederung auf eine von der Johann André'schen Musikhandlung zu Offenbach an unsern Tondichter gerichtete Anfrage um neue Manuscripte zur Herausgabe in ihrer Offizin. Das Original befindet sich in der Autographen-Sammlung der Frau Belli-Gontard zu Frankfurt am Main, die es mit diplomatischer Genauigkeit eigenhändig copirt hat. Der Wortlaut ist folgender:

Wien am 23. Novemb. 1802.

Euerwohlgebohrener!

Haben uns neulich mit einem Schreiben beehrt, und den Wunsch geäußert einige Musikalien von meinem Bruder zu besitzen, wofür wir ihnen sehr danken.

Gegenwärtig haben wir aber nichts als eine **Simphonie** dann ein groses Konzert für Klavier, für die erste ist 300 fl, für das zweite auch so viel, wollten Sie 3 Klaviersonaten, so könnte ich diese nicht anders als 900 fl geben, alles in Wienerwähr., auch diese können Sie nicht auf einmal er-

halten, sondern alle 5 oder 6 Wochen eine, weil mein Bruder sich mit solchen Kleinigkeiten nicht viel mehr abgiebt u. nur Oratorien, Opern 2c. schreibt.

Dann bekommen wir auch noch von jedem Stück was Sie vieleicht stechen werden immer 8 **Exemplar.** Auf jedem Fall aber, die Stücke mögen Ihnen gefällig seyn oder nicht, bitte ich um Antwort, weil ich sonst aufgehalten würde Sie an jemand andern zu verkaufen.

Auch haben wir noch 2 **Adagio** für **Violin,** und ganzer Instrumentalbegleitung, welche 135 fl kosten, dann auch noch 2 kleine leichte **Sonaten** wo jede nur 2 Stücke hat, welche um 280 fl zu Ihren Diensten stehen. Sonst bitte ich alles schönes an unsern Freund Koch zu sagen.

Ihr unterthänigster
K. v. Beethoven k. k.
Cassenbeamter.

Drängt dieses Schriftstück nicht zu Commentaren der seltensten Art? Welche Enttäuschung — den erhabenen Tondichter von einem so gemeinen Schacherer bevormundet sehen zu müssen! Die Windbeutelei darin von „solchen Kleinigkeiten," — „nur Oratorien, Opern," wenngleich mehr als lächerlich, wiegt doch gegen die Gesinnung des Ganzen nicht schwer. An Opern hatte Beethoven 1802 noch kaum gedacht, und eben mochte er mit Ausarbeitung der Cantate „Christus am Oelberg" beschäftigt gewesen seyn. Wie viele Briefe ähnlichen Inhalts mögen nicht die Aufmerksamkeit auf die zu Wien in musicalischen Manuscripten machende Firma der Gebrüder Beethoven erregt haben!

Es begreift sich nun wohl, daß die Summe des Unangenehmen und Widerwärtigen jeglicher Art, die sich im Laufe der Zeit durch das Medium des bösen Princips um den Meister angehäuft, eine große gewesen seyn müsse, und darum allein schon geeignet, das Geschäft des Biographen im hohen Grade zu erschweren. Deshalb, aber noch aus tiefer liegenden Gründen, sieht er sich bemüßigt, diese Zustände und Verhält-

nisse so viel thunlich wie Ballast zu behandeln, und sich an die bessere Seite der Erscheinungen in des Meisters Leben und Wirken halten zu wollen; denn dorther dürfte für die Musikwelt ein größerer Gewinn, für die Verehrer aber der Beethoven'schen Tonmuse mehr Interesse zu erzielen seyn. Es wird nur vorher die allfällige Frage zu beantworten seyn, wie sich wohl Beethoven für sein Theil in diesen materiellen Geschäftsangelegenheiten verhalten habe? Wie Einer, der solchen Dingen stets den Rücken zukehrt, weil ihm die Natur jede Begabung, jede Einsicht darein verweigert hat; darum wird der sich Vordrängende leichtes Spiel haben und diesen Mangel an Einsicht bei jeder Gelegenheit zu mißbrauchen verstehen. Auch diese schwache Seite an unserm Meister kennen wir bereits so ziemlich aus der ersten Periode, daher Weiteres darüber hier wohl überflüssig wäre. Allein dieser Zustand der Dinge bleibt nicht immer derselbe. Zu Ausgang der dritten Periode wird der Leser vielleicht nicht ohne Erstaunen erfahren, was der große Meister in der Handelsschule seiner Brüder gelernt und mit Hülfe eines geschickten Rechenmeisters theils ausgeführt, theils auszuführen versucht hat.

I.

1801. Nach diesem gedrängten Vorbericht mit den hervortretenden, Leben und Kunst berührenden, Begebenheiten dieser Periode beginnend, fällt, als eine der bedeutenderen, die Entstehung, resp. Aufführung des Ballets: Die Geschöpfe des Prometheus, zu allererst in die Augen. Der Verfasser befand sich in der ersten Ausgabe dieser Schrift im Irrthum, indem er die erste Aufführung dieses Werkes um zwei Jahre zurück versetzt hat. Es geschah, weil alle Nachrichten darüber schwankten und Zuverlässiges nicht aufzufinden war. Da ließ sich vor kurzem unverhofft ein Theaterzettel aus dem Jahre 1801 auffinden, der nicht nur das Datum der ersten Aufführung dieses Ballets angibt, sondern zugleich constatirt, daß dasselbe mit Beethoven's Musik wirklich in Scene gewesen, worüber Zweifel erhoben worden waren. Wiederum ein sprechender Beweis mehr, wie sogar verbriefte historische Thatsachen am hellen Tage verloren gehen können, so daß schon in der nächsten Epoche ihre jeweilige Existenz bestritten wird. Das Auffinden dieses unwiderleglichen Zeugen, nebst beigehenden historischen und inhaltlichen Anmerkungen, verdanken wir dem Herrn Dr. Leopold Sonnleithner, Hofrichter (Justizamtmann) des Benedictiner-Stifts „zu den Schotten" in Wien.

Zufolge dieses grauen Zeugen und der vom genannten Gewährsmanne beigegebenen Notizen hatte die erste Aufführung am 28. März 1801 im Hofburg-Theater Statt. In diesem und auch im folgenden Jahr ward das Ballet noch ziemlich oft aufgeführt. Weiterhin verschwand es für viele Jahre und kam erst wieder am 18. November 1843 im Kärntnerthor-Theater unter dem vormaligen Titel — „in 2 Akten und 6 Abtheilungen" — zum Vorschein, und zwar mit Musik von Beethoven, Mozart und Jos. Haydn. Aus Beethoven's Partitur waren nur die interessantesten Stücke benutzt. Es erhielt

sich wieder mehrere Jahre. Ferner besagt jene Mittheilung, daß das am 22. Mai 1843 zu Mailand im Theater Alla Scala gegebene Ballet unter gleichem Titel von Salvatore Viganò, in Handlung und Bearbeitung von der ersten Wiener Bearbeitung wesentlich abweiche. Auch hiezu wurde Beethoven's Musik benutzt, aber mit Einschaltung mehrerer Tonstücke von Jos. Haydn und anderen Meistern.

Die Ausarbeitung der Partitur zu diesem choräographischen Werke des damaligen Balletmeisters am Hof-Theater, Salvatore Vigano, folgte demnach unmittelbar der ersten Sinfonie. Daß diese Musik seit dem Zurücklegen des Ballets (1802) bei Lebzeiten des Componisten nicht wieder gehört worden, ist bekannt. Desto öfter ist der Ouverture die Ehre widerfahren, die, den leicht auszuführenden Ouverturen von Mozart beigesellt, von den Wiener Orchestern in jedem Jahre unzählige Mal vorgetragen wurde. Ich erwähne dieses an sich wohl gleichgültigen Falles nur darum, um die schlimme Wirkung eines einzigen Accords, und zwar desselben, mit dem diese Ouverture beginnt, anführen zu können. Es ist doch anmerkenswerth, wenn ein einziger Accord die Wirkung zu unversöhnlicher Feindschaft bei Einzelnen im Kreise der Musikgelehrten zu erzeugen im Stande gewesen.

Ueber die Fata dieses Accords wußte Beethoven zu erzählen, daß, was sich bis dahin im Gremio der alten Wiener Tonlehrer noch nicht zu seinen erklärten Gegnern gezählt, dieser Accord es bewirkt habe, und zwar in der Art, daß einige dieser alten Meister, (besonders Preindl [geb. 1758, gest. 1826], Capellmeister bei St. Stephan und Verfasser eines Lehrbuchs der Tonsetzkunst*)) ob diesem unerhörten, keck hin-

---

*) Darin wird auch nach alter Hausordnung gelehrt, daß jedes Tonstück mit dem Dreiklang auf dem Grundton der Tonart anfangen müsse. Eine Abweichung von diesem Gesetz war bis auf Beethoven noch nicht dagewesen. Er beginnt aber diese Ouverture sogar mit einem dissonirenden Accord. Daher Zeter und Mordio über den Gesetzübertreter. — Ueberhaupt erscheint in dem Preindl'schen Lehrbuche (von Ignaz von Seyfried unter dem Titel „Wiener Tonschule" neu in 2 Bänden heraus-

geschleuderten Fehdehandschuh in Gestalt eines Secund-Accords, ihm, dem verwegenen Ritter, immerwährende Feindschaft geschworen und den Schwur gehalten haben. Man kennt ja die Unversöhnlichkeit der Grammatiker. Noch über das Grab hinaus verfolgen sie den Gegenstand ihres Hasses. Besonders thätige Genossen in Bekämpfung solch' unerhörter Neuerungen fand Joseph Preindl an seinem Collegen Dyonis Weber, späterem Director des Prager Conservatoriums, und an Abbé Maximilian Stadler, letzterer einstens mit Mozart befreundet. Beide haben es in offener Bekämpfung der Beethoven'schen Neuerungen, überhaupt als seine unverholenen Gegner, am längsten ausgehalten. Ueber den Abbé wird es Gelegenheit geben noch mehr anzuführen, denn er spielt in Bezug auf Würdigung Beethoven'scher Musik in einem bedeutenden Kreise von Musikern aus Haydn's und Mozart's Epoche eine wichtige Rolle. Vorläufig nur, daß er unsern Meister um sechs Jahre überlebt hat. Viel länger noch lebte Dyonis Weber (geb. 1771), er starb als hoher Siebenziger.

1802. Aus dem Jahre 1802 wird von Aufführung großer, neuer Werke nicht die Rede seyn, vielleicht darum, weil sich der Meister in vorausgehender Zeit blos mit „Kleinigkeiten abzugeben" für gut fand — um den Terminus seines brüderlichen Sachwalters und Vormunds für Werke beizubehalten, die vorzugsweise für die Eingeweihten die tiefste Poesie bergen. Zu den in diesem Jahre gedruckt erschienenen Werken zählen die Sonaten mit Violine, **Op.** 23 in **A moll** und **Op.** 24 in **F dur,** dann die Sonate in **As dur** mit dem Trauermarsch, **Op.** 26, und über alles dies noch die beiden Sonaten **(quasi Fantasia)** in **Es dur** und in **Cis moll**, **Op.** 27, deren Entstehen indeß um ein, theilweise um zwei Jahre zurückliegt. — Es ist interessant zu hören, wie die leipziger Kritik

---

gegeben) die Tonwissenschaft auf ein Minimum zusammengeschrumpft, und enthält gerade, was ein Wiener Tonsetzer für's Haus braucht. Viel Wissen macht Kopfweh. Wie viele Geißelhiebe hat nicht dieses „Tonsetzlehrbuch des alten Reichs-Componisten" von Beethoven auszuhalten gehabt! Damit revangirte er sich an den Perückenstöcken. Wir werden noch öfters der wiener Tonwissenschaft zu erwähnen haben.

diese Werke beurtheilt. Ueber die Sonate in **As dur** und die beiden Sonaten unter **Op.** 27 seyen hier einige Sätze daraus angeführt, weil sie den Spielern beachtenswerthe Winke zur Hand geben.

Es heißt im vierten Jahrgang, Seite 651 ff.:

„Das sind die drei Compositionen für das Pianoforte, womit Hr. v. Beethoven vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Clavierspieler bereichert hat. Bereichert — denn sie sind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Producte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden, und von denen besonders Nr. 3 gewiß nie veralten kann." Mag dieses Prognosticon den damaligen Tonlehrern nicht wohl wie eine schlechte Prise bekommen seyn? Weiter jedoch in der Beurtheilung: „Nr. 1 möchte doch wohl stellenweise allzukünstlich gearbeitet seyn. Das soll aber keineswegs von dem wahrhaft großen, düstern und prachtvollen Harmonie-Stücke gesagt seyn, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunct zu heben, überschreibt: **Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe:** denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache. Wer sich hier, so wie in verschiedenen Stellen der Nr. 2 und wie in 3 fast ganz, über Schwierigkeit der Ideen oder auch der Ausführung beklagt, der gleicht den Popularphilosophen, die jede tiefgreifende Abhandlung in der Sprache einer artigen Conversation beim Thee vorgetragen haben wollen."

Die Beurtheilung aber der **Sonata quasi Fantasia** in **Cis moll** soll fast wörtlich mitgetheilt werden. Sie lautet: „Diese Phantasie ist von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganze, mit Einemmal aus dem ganzen, tiefen und innig aufgeregten Gemüth entsprungen, und nun gleichsam aus Einem Marmorblock gehauen. Es ist wohl nicht möglich, daß irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio ergriffen und allmälig immer höher geleitet und dann durch das **Presto agitato** so

innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freie Clavier-Musik nur zu heben ist. Mit vollkommenem Grund sind diese beiden Hauptsätze in dem schauerlichen **Cis moll** geschrieben; überall hat auch der Verfasser, so weit so Etwas mit conventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesetzt — welche letztere Beethoven nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, versteht, wie kaum irgend ein anderer Componist für dies Instrument, und wie Ph. Em. Bach das eigentliche Clavier zu handhaben verstand. Ein recht sehr gutes Instrument muß man aber besitzen, wenn man sich selbst beim Vortrage mancher seiner Sätze — z. B. des ganzen ersten Satzes von 3, einigermaßen genügen will." —

Es wird im Musicalischen Theil dieser Schrift Veranlassung geben, sich dieser schätzbaren Winke über den Vortrag der Beethoven'schen Claviermusik wieder zu erinnern. Hier sey beigehend bemerkt, daß die Vorschrift des Componisten, den ersten Satz der **Sonata quasi Fantasia** durchaus mit gehobener Dämpfung (**senza sordini**) zu spielen, wegen der Tonfülle in den Instrumenten unserer Zeit gegen die frühere ihre Geltung verloren.

Aber noch eine „Kleinigkeit" ist hervorzuheben, die im Jahr 1802 das Licht der Welt erblickt hat: die inhaltreiche Sonate in **D dur, Op.** 28. Hiebei sehen wir den leipziger Kritiker fast in Verlegenheit, was er sagen soll. Er hilft sich in folgender Weise: „Beethoven bleibt seinem Charakter und seiner Manier getreu; und wirklich kann auch ein Künstler, wie B., nichts bessers thun, als sich selbst getreu bleiben.... Was kömmt denn am Ende heraus, wenn man an Kunstwerken Einzelnes lobt oder tadelt? In der Kunst machen Einzelnheiten so wenig das Ganze, wie es seyn soll, als aufgehäufte Steine einen Felsen machen. Sie können sehr angenehm seyn und ein interessantes Product ausmachen: aber ein vollendetes Werk nie, das durch den Sinn des Ganzen bestehen, und Sinn für das Ganze bei Denen finden muß, die es genießen sollen."

Von dem Verhalten der Kritik gegen unsern Meister führt nun unser Weg zur Veranschaulichung des Verhaltens der Verleger gegen ihn. Daraus wird man nicht ohne Verwunderung den schutzlosen Zustand geistigen Eigenthums ersehen, wie er immerhin in Deutschland bestanden und sich bis in die neueste Zeit erhalten hat. Man wird ferner aus den Angriffen auf Beethovens Geistesproducte von jener Seite ermessen können, wie dem Meister zu Muthe gewesen, diese durch kein Gesetz verpönte Freibeuterei sein ganzes Leben hindurch vor seinen Augen verüben sehen zu müssen, ohne wirksamen Einspruch dagegen erheben zu können. Man wird seinen Klageruf für begründet erkennen, welcher lautet: „Die Verleger mästen sich mit meinem Marke, und ich armer Teufel muß oft darben!"

Hören wir den Wortlaut seiner ersten Reclamation gegen einen solchen Angriff. Das Intelligenzblatt 4 des sechsten Jahrganges der Allg. Mus. Ztg. (November 1802) enthält nachstehende Anzeige: „Ich glaube es dem Publikum und mir selber schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, daß die beiden Quintetten aus **C** und **Es dur,** wovon das eine (ausgezogen aus einer Sinfonie von mir) bei Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir, **Op.** 20) bei Herrn Hoffmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Herren Verleger veranstaltet haben.*) — Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserm fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde; aber man kann wenigstens mit Recht verlangen, daß die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, daß ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Composition aus **C dur, Op.** 29, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheinen wird. Ludwig van Beethoven."

*) Daß das als Quintett arrangierte Septuor nicht von Beethoven herrühre, wie F. Ries behauptet, erfahren wir hiemit.

Der Meister mokirt sich über das fruchtbare Zeitalter der Uebersetzungen, und doch war es mit dieser Fruchtbarkeit erst im Beginne. Was würde er nun wohl beim Anblick der fast unzähligen Uebersetzungen — jetzt aber verständlicher: Arrangement benannt — seiner Werke sagen? Aehnliche Nutzanwendung vermittelst Zersetzen, Transcribiren und Arrangiren hat kein Componist mit seinen Geistesproducten erfahren müssen, wie unser Beethoven. Wahrlich, der Meister wäre zu materiellem Wohlstande gelangt, wenn ihm ein Gesetz nur zu einer bescheidenen Tantième von jedem Arrangement verholfen hätte. Wie aber gar nach seinem Tode, als die Arrangements seiner Sinfonien, Quartette und Trio's für Pianoforte ihren Anfang genommen und zu einer staunenswerthen Fluth sich erhoben!? Wenn Könige säen . . . . *)

Wie wenig Beachtung obige Reclamation gefunden, bezeugt eine zweite, nachdrücklichere, welche unser Meister schon im November des folgenden Jahres im Intelligenzblatt der Allg. Mus. Ztg. Nr. 3, mit der Ueberschrift Warnung zu veröffentlichen bemüßiget war; ihr Wortlaut ist nachstehender:

„Herr Carl Zulehner, ein Nachstecher in Mainz, hat eine Ausgabe meiner sämmtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninstrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Musikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieser Ausgabe nicht den geringsten Antheil habe. Ich hätte nie zu einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich schon an sich voreilig finde, die Hand geboten, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rücksprache genommen zu haben und für die Correctheit, welche den Ausgaben verschiedener einzelner Werke mangelt, gesorgt zu haben. Ueberdies muß ich bemerken,

*) A. B. Marx ist im Irrthum, wenn er für gewiß annimmt, daß die von ihm in seinem vortrefflichen Buche „Leben und Schaffen Beethoven's I., 158 u. f. aufgeführten neun Arrangements (die in diese Zeit fallen) sämmtlich von dem Meister selber herrühren. Unter allen bestehenden Arrangements sind höchstens 3 bis 4 von seiner Hand. Das war keine Arbeit für den stets zu Neuem drängenden Schöpfer.

daß jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollständig werden kann, da in Kurzem verschiedene neue Werke in Paris erscheinen werden, welche Hr. Zulehner als französischer Unterthan nicht nachstechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufsicht, und nach vorhergegangener strengen Revision meiner Werke, zu unternehmende Sammlung derselben, werde ich mich bei einer andern Gelegenheit umständlich erklären.

Ludwig van Beethoven."

Allein selbst diese energische Warnung war außer Stand, in den Dingen etwas zu verbessern; die Werke unsers Meisters fanden immer mehr Verehrer, somit steigerte sich von Jahr zu Jahr die Sucht der Verleger nach Gewinn. Es ereigneten sich im Laufe dieser Periode sogar Fälle mit Nachstechern, die den Tondichter zu noch empfindlicheren Zurechtweisungen gedrängt haben; auch fehlte es nicht an possirlichen, die ihm Stoff zur Belustigung gegeben. Kurz, jedes neu erschienene Werk schien gleichsam vogelfrei zu seyn. Und unter solch' beklagenswerthen Zuständen seufzte Beethoven sein ganzes Leben hindurch.

Ist des Meisters gesammte Literatur in unsern Tagen gleichwohl rechtliches Eigenthum aller Verleger, so hat seine „Warnung" aus dem Jahre 1803 dennoch ihre Bedeutung für die Gegenwart nicht verloren, weil in ihr klar und deutlich ausgesprochen ist, wie er es mit der Correctheit gehalten, wenn ihm die Gelegenheit dafür zu sorgen nicht entzogen worden. Das sollte denn doch gewissenhafte Darnachachtung zur Folge haben.

Das Jahr 1802 verlief aber nicht ohne empfindliche Störung im Geschäfte unsers Tondichters, sonst wäre die Zahl der in diesem Jahr erschienenen Werke noch ansehnlicher. Beethoven ward nämlich von einer bedeutenden Krankheit befallen, in der er von dem sehr geschätzten Arzte Dr. Schmidt behandelt wurde. Diesem freundschaftlichen Pfleger widmete er aus Dankbarkeit das von ihm selber zu einem Trio arrangirte

Septett. Zu völliger Wiederherstellung wählte er den eine starke Stunde von der Hauptstadt entfernten Badeort Heiligenstadt zum Aufenthalt, der Ort, wo in den folgenden Jahren manches seiner großen Werke entstanden ist.

In Heiligenstadt verfaßte er damals das nachstehende Testament, richtiger vielleicht Promemoria — für seine Brüder. Ein denkwürdiges Schriftstück, das nicht blos Zeugniß gibt von dem Zustande tiefster Schwermuth ob seines Ohrenübels, aber auch die edle Gesinnung des Mannes nach mehreren Seiten vor Augen legt. *) Wohl wird jeder Leser mit Friedrich Rochlitz in der Beurtheilung desselben übereinstimmen, der sich in folgenden Worten Worten darüber aussprach:

„.... Und gewiß wird dieses Document auf Alle, die es kennen lernen — die offenbar Schlechten ausgenommen — eine gleiche Wirkung machen. Demnach wüßte ich nicht, was dem Verstorbenen, wenn von ihm nicht als Künstler, sondern als Menschen gesprochen wird, Günstigeres und Ueberzeugenderes nachgesagt werden könnte.“ (Siehe Einleitung.)

Es lautet wörtlich:

Für meine Brüder Carl und ..... Beethoven.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen.

---

*) Das Original befand sich in der Franz Gräffer'schen Sammlung. Nunmehr ist in dessen Besitze der Violin-Virtuose Ernst.

Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei Andern seyn sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben noch gehabt haben! — O ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergießungen nicht Statt haben. Ganz allein fast, und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, daß mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechte-

sten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Carl und .... — sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch Beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann.

So wär's geschehen: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande. — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seyd es!

Heiligenstadt am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven.

m. p.

(L. S.)

(Von Außen.)

Für meine Brüder Carl und .... nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

Heiligenstadt am 10. October 1802.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Puncte geheilet zu seyn, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — nein es wäre zu hart!

Es fällt auf, den Namen des jüngeren Bruders in dieser Denkschrift nicht ausgesprochen, sondern mit Puncten bezeichnet zu sehen. Ein sicherer Grund ist schwer aufzufinden. Ob dieser vielleicht in dem mindern Grade von Zuneigung zu suchen, der schon zu jener Zeit merklich gewesen seyn soll? Es ist nur Muthmaßung. So viel ist aber gewiß, daß mit

zunehmenden Jahren die Kluft zwischen dem Tondichter und seinem „Pseudo-Bruder", wie er ihn gemeinhin zu benennen pflegte, immer weiter geworden, weil er sich durch Anmaßung im äußern Benehmen, wie auch durch ostensible Sucht nach Bereicherung auf gar mannigfache Weise des bereits gefeierten Namens Beethoven mehr und mehr unwürdig gemacht hatte. Jedenfalls sehen wir in diesem Manne den am grellsten hervortretenden Staffage-Charakter im Beethoven'schen Familiengemälde.

1803. Es ward bemerkt, daß unser Meister durch die Krankheit, von der oben die Rede, behindert worden, eine noch größere Fruchtbarkeit seines schöpferischen Talents zu entfalten, als wir gesehen. Dennoch bezeugt die am 5. April 1803 stattgehabte erste Aufführung von der Cantate: „Christus am Oelberg," daß die Schwingen des Genius durch diese Krankheit nicht für lange gelähmt waren, er vielmehr in gewohnter Weise sich bald wieder anstrengenden Arbeiten widmen konnte. Indeß waren die Entwürfe zu diesem Werke schon 1801 während des Sommeraufenthalts in dem nahen Hetzendorf zu Papier gebracht. Er selber zeigte dem Verfasser noch im Jahre 1823 die im Dickicht des obern Theils im Schönbrunner Schloßgarten verborgene Stelle, wo diese Vorarbeiten entstanden; es war eine Eiche, die ungefähr zwei Fuß vom Boden in zwei starken Aesten sich erhob und einen bequemen Sitz bildete.

In Nr. 29 des fünften Jahrganges der Allg. Mus. Ztg. wird dieser ersten Aufführung nur in wenig Zeilen Erwähnung gethan und gesagt: „Es bestätigte mein schon lange gefaßtes Urtheil, daß Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele." — Dieser Referent nennt das Werk ein Oratorium, auch spricht er von „außerordentlichem Beifall," der dessen erster Aufführung zu Theil geworden. Spätere Referenten nennen es dagegen eine Cantate, und dies ist wohl unbezweifelt der eigentliche Titel des Werkes. Dennoch wäre es erwünscht, die authentische Benennung bei dessen ersten Erscheinung zu kennen. Eine ähnliche Umtauschung des Titels,

im Widerspruche zum Inhalt, ist mit einem späteren Werke vorgekommen. Bei der ersten Erscheinung lautete dieser: Concertino, im Druck aber ward dem Werke der Titel „Concert" beigelegt, und es steht fest: gegen den Willen des Autors. Wir werden es am rechten Orte nennen.

Wahr ist es, daß die Urtheile der Sachverständigen über richtige oder unrichtige Auffassung des erhabenen Gegenstandes vom Componisten bei diesem Werke immer weit auseinander gegangen; tadellose Charakteristik und consequent durchgedachten Plan hat kein Theil demselben zugestehen wollen. Ein wiener Referent hat sich in Nr. 44 der Allg. Mus. Ztg. sogar beeilt, seinen Vorgänger zu corrigiren. Er meldet: „Zur Steuer der Wahrheit muß ich einer Nachricht der musicalischen Zeitung widersprechen, nämlich: Beethoven's Cantate hat — nicht gefallen." Diesem Allen stimmte selbst der Componist in sofern bei, als er es in späteren Jahren noch rückhaltlos für einen „Fehler" erklärte, die Partie des Christus in moderner Singweise opernmäßig behandelt zu haben. Das Liegenbleiben des Werkes nach der ersten Aufführung, so wie dessen ungewöhnlich verzögertes Erscheinen im Druck (um 1810), lassen auch noch schließen, daß der Autor mit der gelöſ'ten Aufgabe nicht besonders zufrieden gewesen und wahrscheinlich wesentliche Veränderungen damit vorgenommen hat.

In diesem Jahre ließ der fleißige Meister folgende Clavier-Werke erscheinen: Drei Sonaten mit Violine, **Op.** 30., ferner Drei Sonaten für Pianoforte allein, **Op.** 31., nebst den Fünfzehn Variationen mit einer Fuge, **Op.** 35. Die erste der Sonaten mit Violine, in **A dur**, ward von der leipziger Kritik sehr strenge beurtheilt und sogar gesagt, daß sie Beethoven's nicht werth sey. Dagegen wurden die fünfzehn Variationen desto höher gestellt, aber auch nur „ein bedeutendes Werkchen" genannt. Sogar findet sich in dieser Beurtheilung eine in's Detail gehende Belehrung über den Vortrag jeder einzelnen Variation beigegeben, die keinem Spieler unbekannt seyn sollte. — (Sollte es nicht wohl als ein verdienstliches Unternehmen einer Musikhandlung genannt werden, eine Auswahl der in der Allg. Mus. Ztg. über die Werke Beethoven's

enthaltenen Beurtheilungen dem musicalischen Publikum in die Hand zu geben? Viele darunter dienen als Belehrung zum Verständniß des betreffenden Werkes und entsprechen somit der ersten Anforderung an eine gute Kritik. In einem mäßigen Bande vereint wären sie Jedem leicht zugänglich, während sie beinahe in fünf und zwanzig Jahrgängen zerstreut aller Welt verborgen bleiben. Schon aus den wenigen hier meist nur auszüglich angeführten Kritiken dürfte deren bleibender Werth erwiesen seyn, abgesehen von dem Umstande, daß sie der Lebensgeschichte unsers Meisters angehören, und nicht leicht davon zu trennen sind, wie schon Seite 60 des weitern bemerkt worden.)

Wir stehen nun im Angesichte eines Incidenz-Punktes, der dem Verfasser in Hinsicht auf Zeitbestimmung große Schwierigkeiten verursacht hat. Es wäre die Geschichtschreibung ein gar angenehmes Geschäft, wenn man nicht bei jedem Griff in die chronologisch sich berührenden, und oft bedingenden Thatsachen in peremptorischer Weise um das bezügliche Wann fragen müßte. Nicht in der Thatsache selber und ihrem Wesen liegt das Schwierige bei diesem Geschäfte, auch ist es nicht gerade das Mühsamste dem Kern der Sache recht nahe zu kommen; beides liegt in der allen Zweifel beseitigenden Feststellung des Tages, oder Jahres, an und in welchem sich die fragliche Thatsache zugetragen hat. Dem Historiker in staatlichen Dingen verhelfen in der Regel Staats-Archive zu präciser Angabe der verschiedenen Daten, wodurch ein folgerichtiges Vorwärtsschreiten in seiner Arbeit sehr erleichtert wird. Der Verfasser aber einer Künstler-Biographie, deren einschlagende Daten um ein halbes Jahrhundert zurückliegen und im Gedächtnisse nur weniger Zeitgenossen aufbewahrt waren, von denen kaum zwei, drei noch unter den Lebenden wandeln, der sieht sich bei seinem Forschen nach dem Wann alsbald in ein Geflechte von Widersprüchen verwickelt, aus dem ihm zuweilen nur ein kühner Schritt oder Zufall verhelfen kann.

Auch in Bezug auf die nun zu besprechende Thatsache ist es mir seiner Zeit an dem Orte aller wichtigen Ereignisse

in Beethoven's Leben und Wirken mißlich ergangen. Keiner der Befragten wußte das bezügliche Fragezeichen an die rechte Stelle zu setzen, denn Allen war das Gedächtniß untreu geworden. Ich mußte erst nach Paris kommen, daselbst die Bekanntschaft mit Cherubini machen, um durch solchen Zufall auf eine sichere Spur zu diesem in Wien vergeblich gesuchten Datum zu gelangen. Cherubini und dessen Gemahlin hörten nämlich bald nach ihrer im Jahre 1805 erfolgten Ankunft in Wien von dieser Angelegenheit als schon zwei Jahre zurückliegend sprechen und wußten mit Bestimmtheit auszusagen, daß deren Einwirkung auf Beethoven's Gemüth bereits überwunden gewesen. (Von ihrem näheren Verkehr mit dem Wiener Meister weiter unten.) Diesem Winke weiter nachgehend, hat es sich fast unbezweifelt herausgestellt, daß diese in den früheren Ausgaben dem Jahre 1806 zugewiesene Thatsache in das Jahr 1803 zurück zu versetzen sey.

Als wir in der vorausgehenden Periode den Tondichter in einem Briefe an Wegeler von einem „zauberischen Mädchen" berichten gehört, durch das ihm „selige Augenblicke" geworden, ward bemerkt, daß diese Zauberin, die in dem verstörten Gemüthe Beethoven's eine wohlthuende „Veränderung" hervorgebracht, dieselbe sey, durch welche ihm bald darauf schweres Herzeleid verursacht ward. Wir wollen nun bei dieser Herzens-Angelegenheit etwas verweilen. Seit ihrer in den früheren Ausgaben dieser Schrift Erwähnung geschah, haben deutsche und französische Federn dieselbe ganz besonders zum Gegenstande feuilletonistischer Lucubrationen erkoren und romanhaft ausstaffirt. Es war für solche Zwecke eine um so erwünschtere Gelegenheit, als sie diese Herzensgeschichte mit einer der gekanntesten Clavier-Sonaten, der in Cis moll, Op. 27, in Verbindung bringen konnten, die mit ihr insofern Zusammenhang hat, als auf dem Titelblatte die Dedication „**Alla Madamigella Contessa Giulietta Guicciardi**" zu lesen ist. Dies der volle Name jener Zauberin. Erwarte man indeß ja nicht, daß über diese Angelegenheit umständlicheres vorgebracht werde, als im Wesentlichen früher geschehen, denn sie ist zarter Natur und darf mit Rücksicht auf Lebende nur

berührt werden. Ob wirklich Untreue der Geliebten allein, wie wenigstens behauptet worden, oder ob Intriguen von anderer Seite das Herzensband zerrissen und die junge Dame fast plötzlich zur Gemahlin des bekannten Componisten Grafen von Gallenberg gemacht, ist mit Gewißheit nicht zu sagen. Doch darf von den Folgen dieses Bruches auf das Gemüth unsers von dieser Liebe hochbeglückten Meisters eines weitern die Rede seyn. In der Verzweiflung suchte er Trost bei seiner bewährten und vorzugsweise verehrten Freundin Gräfin Marie Erdöby (man findet diesen Namen auf den beiden Trio's, Op. 70, und auch die beiden Sonaten für Pianoforte und Violoncell, Op. 102, sind ihr gewidmet) auf ihrem Gute Jedlersee im Marchfelde, um einige Tage in ihrer Nähe zu verbringen. Dort verschwand er aber und die Gräfin glaubte ihn nach Wien zurückgekehrt, als am dritten Tage darauf ihr Musiklehrer Brauchle ihn in einem entlegenen Theile des Schloßgartens gewahrte. Dieser Zwischenfall blieb lange ein fest bewahrtes Geheimniß und ward erst nach Jahren durch die beiden Mitwissenden näheren Freunden Beethoven's anvertraut, nachdem diese Liebesangelegenheit längst in Vergessenheit gerathen. Man knüpfte die Vermuthung daran, es sey des Unglücklichen Absicht gewesen sich durch Erhungern den Tod zu geben. Im Stillen beobachtende Freunde wollen bemerkt haben, daß Beethoven diesem Musiklehrer mit außerordentlicher Aufmerksamkeit seitdem begegnet ist. (Die Leser der Révue des deux mondes werden diesen Vorgang zu Jedlersee bereits 1850 in dem Aufsatze von Scudo: „Une Sonate“ gefunden haben. Auf Ersuchen des Hrn. Scudo, ihm etwas noch Unbekanntes mitzutheilen, was in irgend einem Zusammenhange mit der Sonate in Cis moll steht, über welche er eben schreibe, ward ihm dieser Vorfall von mir zugeschickt. Er hat jedoch für gut befunden ihn etwas umzugestalten, weil er ihm wahrscheinlich zu wenig romantisch geklungen.)

Daß dieses Erlebniß nicht Grund zu immerwährender Resignation auf eheliches Glück gewesen, dürfte sich aus Nachstehendem ergeben. Ein handschriftlicher Beweis aus dem

Jahre 1817 oder 1818 datirend, lautet: „Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie, jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist. Baaden, am 27ten Juli, als die M. vorbeifuhr und es schien, als blickte sie auf mich." (Dieses Blatt findet sich rückwärts, als Facsimile.)

Der Gegenstand dieser herbstlichen Liebe war dem Verfasser wohl bekannt und befinden sich noch zwei Briefe von der später in Gratz verehelichten Marie L. P — r an Beethoven aus den Jahren 1825 und 1826 in seinem Correspondenz-Nachlasse bei mir. Sie war eine eben so schöne, als künstlerisch gebildete Dame. Beethoven trug sich mit der Neigung zu ihr — die ihr nicht verborgen geblieben — viele Jahre umher. Sie und keine andere dürfte das Geständniß betreffen, das Beethoven an den Vorsteher eines Instituts für Knaben, Gianatasio del Rio, im September 1816 gethan, wie von dessen Tochter in den Notizen über Beethoven ausgesagt wird, die (nebst 28 Briefen von Beethoven an Gianatasio) im 2. Quartal der Grenzboten vom Jahre 1857 abgedruckt erschienen. Dieses Geständniß lautet, „daß er unglücklich liebe. Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden er für das größte Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sey nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch sey es jetzt noch wie am ersten Tag. Diese Harmonie habe er noch nicht gefunden. Doch sey es zu keiner Erklärung gekommen; er habe es noch nicht aus dem Gemüth bringen können."

Wir werden auf diese Mittheilungen des Fräuleins Gianatasio in der dritten Periode zurückkommen. Die Familie war mir sehr wohl bekannt.

Ueber die weiter zurückliegende Liebessache habe ich durch Zufall aus des Meisters Munde einiges vernommen, das zur Beglaubigung des darüber Ausgesagten um so wichtiger scheint, als es von seinen eigenen Schriftzügen festgehalten ist. Graf

Gallenberg verlebte nämlich eine Reihe von Jahren mit Gemahlin und Familie in Italien, wo er für die Bühne meist Ballet-Musik componirt hat. Nachdem der bekannte Unternehmer Barbaja 1821 das Kärntnerthor-Theater in Wien gepachtet und die italienische Oper dahin gebracht hatte, erschien auch Graf Gallenberg, der bei ihm im Engagement gestanden. Daselbst ward ihm die Theater-Bibliothek zur Aufsicht anvertraut. 1823 bedurfte Beethoven die dort aufbewahrte Partitur seines Fidelio zur Einsicht. Ich wandte mich deshalb an den Grafen. Bei dieser Gelegenheit hatte sich dieser anstößige Aeußerungen über den Meister erlaubt, davon ich ihm einige mittheilen zu müssen glaubte. Dies gab ihm Veranlassung, sich über die Dinge aus dem Jahre 1803 auszusprechen, und zwar meist schriftlich, weil wir uns an einem öffentlichen Orte befanden, wo er dem Sprachton nicht gern vertraute. Hier einige Sätze aus diesen Eröffnungen. „Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch andere..... **J'étois bien aimé d'élle et plus que jamais son époux. Il étoit pourtant plutôt son amant que moi, mais par elle j' apprenois de son misère et je trouvois un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Florin pour le soulager. Il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.... Elle est née Guicciardi. Elle étoit l'épouse de lui avant son voyage en Italie.... Arivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la meprisois....** Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?" *)

(Ueber den Wortausdruck in französischer Sprache dürfte der Meister schwerlich zu beloben seyn. Das Ganze müßte umgeschrieben werden, um gut französisch zu klingen. Das **„que je fusse"** soll wohl heißen: **que je lui faisais,** und der Germanismus **„elle cherchoit moi"** ist umzuschreiben in: **elle m'a fait une visite.**)

---

*) Eines der Conversations-Hefte von 1823, die sämmtlich in der K. Hof-Bibliothek zu Berlin aufbewahrt sind, enthält diese Eröffnungen.

Dies wird hinreichen, um über jene Vorgänge Aufschluß zu geben, aber auch um Beethoven's Herzensstimmungen im Puncte der Liebe, gewiß nur zu seinem Vortheile, zu charakterisiren. Es werden sich somit wohl die von Seyfried und Ries veröffentlichten Aussagen von dem liebeleeren Herzen des sonst so tief und innig fühlenden Tondichters in ihr albernes Nichts auflösen. Aber drei von Beethoven's Hand an seine geliebte Guilietta aus einem Badeorte in Ungarn gerichtete Briefe, deren Autographe bei mir aufbewahrt liegen, sollen noch zur Mittheilung kommen, weil sie ihrem Inhalte nach wohl geeignet scheinen, das Siegel auf die besprochene Thatsache zu drücken. Welchem Jahre sie angehören, ist mit Gewißheit nicht zu ermitteln. Stephan von Breuning fand sie, nebst anderen dem Freunde wichtigen Briefschaften, nach dessen Ableben in einem geheimen Lädchen einer Cassette. Ob selbe nach dem Bruche 1803 zurückgeschickt worden? Wer kann es sagen? Weil ihre Existenz bezweifelt worden, so soll der zweite, mit dem Datum: „Montag Abends am 6. Juli", im Facsimile dieser Schrift beigegeben werden.

1.

„Am 6. Juli Morgens.

Mein Engel, mein Alles, mein Ich! — Nur wenige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit Deinem). Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt. Welcher nichtswürdige Zeitvertreib und d. g. (dergleichen). — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen? Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? — Ach Gott, blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das Müssende. — Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir; — nur vergißt Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß. Wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche eben so wenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich. Ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an, da es an Pferden mangelte.

Auf der letzten Station warnte man mich bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur, und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, bloßer Landweg. — Fürst Esterhazy hatte auf dem andern Wege hieher dasselbe Schicksal mit 8 Pferden, was ich mit 4. — Jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum Innern vom Aeußeren. Wir werden uns wohl bald sehen. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. Wären unsere Herzen immer dicht an einander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll Dir viel zu sagen. — Ach — es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist! — Erheitere Dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir; das Uebrige müssen die Götter schicken, was für uns seyn muß und seyn soll. Dein treuer

Ludwig."

2.

„Montag Abends am 6. Juli.

Du leidest Du mein theuerstes Wesen! — Eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Du leidest! Ach, wo ich bin, bist auch Du mit mir; mit mir und Dir werde ich machen, daß ich mit Dir leben kann. Welches Leben!!!! so!!! ohne Dich. — Verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine eben so wenig verdienen zu wollen, als sie wirklich zu verdienen, — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich, und was ist der, den man den Größten nennt? und doch ist wieder hierin das Göttliche im Menschen.... Wie Du mich auch liebst, stärker liebe ich Dich doch, — doch nie verberge Dich vor mir. Gute Nacht! — Als Badender muß ich schlafen gehn. Ach Gott! so nahe! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe, aber auch so fest, wie die Veste des Himmels." —

3.

„Guten Morgen am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu Dir, meine unsterbliche Geliebte, hie und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört. — Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir, oder gar nicht; ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in Deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von Dir umgeben in's Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es seyn! — Du wirst Dich fassen um so mehr, da Du meine Treue gegen Dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt? und doch ist mein Leben so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und zum Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserem Verhältnisse bestehen? — Sey ruhig; nur durch ruhiges Beschauen unsers Daseyns können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach Dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz Deines

geliebten Ludwig."

— — „Denn nichts ist besser und wünschenswerther auf Erden,
Als wenn Mann und Weib, in herzlicher Liebe vereinigt,
Ruhig ihr Haus verwalten: den Feinden ein kränkender Anblick,
Aber Wonne den Freunden; und mehr noch genießen sie selber."

Von Beethoven in der Odussée, S. 121, angestrichen.

1804. Das Jahr 1804 brachte an erstmaligen Productionen die zweite Sinfonie in **D dur** und gleichzeitig das Pianoforte-Concert in **C moll** — (in den Augarten-Akademien, Monat Juli). Es liegt sonach zwischen der ersten Aufführung der Sinfonie in **C dur** und dieser neuen ein Zeitraum von vollen vier Jahren, lang genug für den schöpferischen, mächtig aufstrebenden Künstler, um sich ganz von Mozart's Stylweise zu emancipiren und seinen eigenen Weg zu gehen. So zeigt es diese neue Schöpfung. Indeß war in nicht we-

nigen ihr vorausgegangenen Werken für Kammermusik jeder Gattung diese Emancipation schon erfolgt. Ausgeprägte Eigenthümlichkeit in Melodie und Periodenbau findet sich schon in der Sonate, Op. 2, in **F moll**, im Adagio **E dur** der dritten Sonate desselben Werkes; ferner in der Sonate **Es dur**, Op. 7; noch entschiedener und die Sätze einheitlicher im Charakter verbindend in den Sonaten **C moll** und **D dur**, Op. 10; dann noch in der Pathélique, die sechs Quartette, Op. 18, nicht zu vergessen, welche Werke sämmtlich frei von Styl-Reminiscenzen den ureigenen Typus Beethoven'scher Stylweise schon an der Stirn tragen, als wären sie Producte späterer Jahre.

Eigen, beziehungsweise seltsam, lautet das offenbar von Mozart's Stylweise stark befangene Urtheil des Wiener Referenten in der Allg. Mus. Ztg. über diese neue Sinfonie. Er begnügt sich sie kurzweg zu nennen: „Ein Werk voll neuer, origineller Ideen, von großer Kraft, seelenvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, so wie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamen Modulation gewinnen würde." — Dagegen wird das neue Pianoforte-Concert unbedingt zu den schönsten Compositionen Beethoven's gezählt und dessen „sehr gebundener und ausdrucksvoller Vortrag" durch Ferdinand Ries besonders hervorgehoben. — Beigehend darf die ausführliche Beurtheilung dieses Concerts im siebenten Jahrgange der Allg. Mus. Ztg. nach tieferer Einsicht strebenden Clavierspielern bestens empfohlen werden. Sie ist weniger eine Kritik, als vielmehr eine lehrreiche Abhandlung.

An neu herausgegeben Werken ist dieses Jahr eines der ärmsten, von höherer Bedeutung ist keines anzuführen. In Artaria's Verlag erschien die Musik zum Ballet „Prometheus" für das Streichquartett eingerichtet. Bezüglich der Nummerirung dieser Composition ist zu bemerken, daß der frühere schon bei Cappi u. Comp. gedruckte Clavierauszug zu zwei Händen die Opuszahl 24 aufweiset, welche, in Betracht der Entstehung des Werkes, wohl ohne Zweifel die rechte seyn dürfte. Demnach darf die in späteren Katalogen angegebene Opuszahl 43 eine offenbar unrichtige genannt werden.

II.

In möglichst chronologischer Ordnung mit Erzählung der geschichtlichen Begebenheiten und ihrer Veranlassungen fortfahrend, tritt uns nun zum ersten Mal eine von nicht gewöhnlicher, ja von absonderlicher Art entgegen, darum absonderlich, weil sie weniger dem musicalischen Gebiete, als vielmehr dem der Staatspolitik angehört. Wir müssen uns aber allmählig gewöhnen, unsern Tondichter auch auf diesem, seinem eigentlichen Wirkungskreise ganz fremden, Gebiete aufzusuchen, weil eine Seite seines Naturells unwiderstehlich nach dieser Richtung gedrängt und politisches Gepräge zur Schau getragen hat. Wir werden ihm darum noch wiederholt dort begegnen.

Gesandter der französischen Republik am östreichischen Hofe war damals der General Bernadotte, nachheriger König von Schweden. In seinem, den Notabilitäten aus allen Ständen geöffneten Salon erschien auch Beethoven, der sich bis dahin bereits als großer Bewunderer des ersten Consuls dieser Republik zu erkennen gegeben hatte. Von diesem General ist der Gedanke ausgegangen, Beethoven möge den größten Helden des Zeitalters in einem Tonwerke feiern. Nicht lange, so hatte sich dieser Gedanke zur That entfaltet, welche der Meister nach überstandenem Kampfe mit seinen politischen Anschauungen unter der Benennung „Sinfonia eroica“ der Kunstwelt übergeben hat.*)

Die Bewunderung für den General Bonaparte gründete sich bei Beethoven nicht blos auf dessen zahlreiche Siege an der Spitze großer Armeen, sondern auch darauf, daß es dem außerordentlichen Manne in wenig Jahren schon gelungen war,

*) Daß der Gedanke zu diesem Werke ursprünglich dem General Bernadotte angehöre, vernahm der Verfasser aus Beethoven's eigenem Munde bei Gelegenheit, als der Meister 1823 ein Schreiben an den König von Schweden gerichtet, dessen am passenden Orte näher Erwähnung geschehen wird.

das Chaos der gräuelvollsten Revolution mit kräftiger Hand wieder in eine staatliche Ordnung zurückzuführen. Und daß diese neue Ordnung der Dinge auf republikanischen Principien fußte, wenn auch ursprünglich von dem ersten Consul selber nicht dictirt, dies konnte die Sympathieen Beethoven's für Bonaparte und den neuen Staat nur erhöhen, weil er sich selber schon der republikanischen Staatsform zugewendet hatte, zu welcher er zunächst durch seinen vorwiegenden Hang nach uneingeschränkter Freiheit und Unabhängigkeit mochte geführt worden seyn. Dieses Hinneigen zu freien Staatsverfassungen mußte ferner im andauernden Studium der griechischen Schriftsteller, Plutarch und Plato, die kräftigste Nahrung finden, aber auf diesem Wege zugleich eine Richtung erhalten, die mit der geschaffenen Ordnung in Frankreich kaum mehr als den Namen gemein hatte.

Goethe sagt: „Alle practischen Köpfe suchen die Welt handfest zu machen, alle Denker wollen sie kopfrecht haben.“ Letzteres paßt auf unsern Beethoven. Kopfrecht wollte er jede staatliche Ordnung haben, wenn er sie mit dem Maßstabe gemessen, den er durch Plato's Theorie vom Staat in die Hand bekommen. Kopfrecht wollte er die Dinge zunächst in Frankreich geordnet sehen, wenn er von Napoleon Bonaparte erwartete, er werde nach und nach die Hauptprincipien der Platonischen Republik, vielleicht mit einigen Modificationen, dort zur Geltung bringen, und somit — nach seiner Einbildung — den Grund zu einem allgemeinen Weltenglück legen. Dürfte aber nicht noch ein anderer, festerer Grund für Beethoven's politische Ansichten oder Strebungen anzunehmen seyn, der bei einem Denker, wie er, nicht außer aller Wahrscheinlichkeit liegt? Mochte er nicht gewollt haben, die Welt, und in ihr die Kunstwelt, solle sich bei einer allgemeinen politischen Umgestaltung so gestalten, daß ihr eigenthümliches Wesen und ihre Weisen (und somit auch die Künstler) zu höherer Geltung gelangen können, als dies bei den bestehenden Verhältnissen und Zuständen möglich? Wir haben uns hiebei nur die Stellung der Künstler in socialer Beziehung in damaliger Zeit zu vergegenwärtigen.

Die Kritik hat diesen Incidenz-Punct nach Erscheinen der ersten Ausgabe dieses Buches ziemlich schief beurtheilt, weil meiner Seits zu wenig motivirt, aber vielleicht auch darum, weil den Beurtheilern die Grundzüge der Platonischen Lehre vom Staat nicht mehr recht erinnerlich gewesen. Neuerlich ist derselbe von einem Beurtheiler des Ulibischeff'schen Buches: „Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger," in den Beilagen zur Allgemeinen Zeitung, Juni 1857, wieder beanstandet worden. Dort heißt es: „Daß Beethoven vor allem der Republik des Plato den Vorzug gab, die auf die Gemeinschaft der Güter und Weiber basirt war, und die Künstler verjagte, das scheint etwas schwerer zu begreifen, als daß er im Herzen Republikaner war. Daß er außer den Schriftstellern des Alterthums Shakespeare, Goethe, Schiller und alle guten deutschen Dichter las, überdies die Allgemeine Zeitung seine tägliche Beschäftigung bildete, — wie reimt sich das mit der Platonischen Republik?"

Da auch diesem sonst so umsichtigen Beurtheiler der wahre Sachverhalt nicht mehr treu im Gedächtnisse haften geblieben, darum er vielleicht dem Brockhaus'schen Conversations-Lexicon nachgeschrieben, wo es so zu lesen steht, so scheint es unerläßlich, einige Stellen aus Plato's Staat der Begebenheit mit der Sinfonia eroica vorausgehen zu lassen, die zur Aufklärung irrthümlicher Auffassung dienen werden. Der Gegenstand, an sich schon von hohem Interesse, gewinnt noch, da er in gutem Zusammenhange mit Beethoven's politischem Glaubensbekenntnisse steht. Dieselbe Uebersetzung von F. Schleiermacher, die auch Beethoven zum Studium gedient, liegt mir vor. Vorab ist nur zu bemerken, daß alle Theile dieser Theorie vom Staate in Gesprächsform zwischen Sokrates, Glaukon, Thrasymachos, und andern, abgefaßt ist.

Plato beabsichtigte nichts weniger als die Vertreibung der Künste aus seinem Staate, vielmehr nur ihre Purificirung, darum er sie unter Aufsicht (Censur) gestellt wissen wollte. Nachdem er im Eingange des dritten Buches, S. 166, über die Götter zu sprechen beginnt, „was diejenigen von Kindheit

an hören und was sie nicht hören müssen," setzt er gleich hinzu: „Wir müssen also auch über diejenigen Aufsicht führen, die hierüber Erzählungen vortragen wollen".... „Dieses und alles dergleichen wollen wir bei Homeros und den andern Dichtern bevorworten, uns nicht zu zürnen, wenn wir es ausstreichen, nicht als ob es nicht dichterisch wäre und dem Volke angenehm zu hören, sondern weil es je dichterischer um desto weniger darf gehört werden von Knaben und Männern, welche sollen frei gesinnt seyn und die Knechtschaft mehr scheuen als den Tod." S. 167. — Nun werden noch viele Stellen aus Homeros und anderen Dichtern wörtlich angeführt, wie vorausgehend im zweiten Buch desgleichen schon geschehen, die als sittengefährlich gestrichen werden sollen.

In der Untersuchung der Künste fortfahrend kommt nun Plato zunächst auf die Art und Weise der Gesänge und ihre Begleitung zu sprechen, — ein sehr anziehendes, für Musikfreunde belehrendes Capitel.

Nachdem er unter den fünfzehn Tonarten die jonische*) und lydische*), welche die weichen genannt werden, dann noch die dorische***) und phrygische****) ausgewählt, gibt er von beiden letzteren folgende interessante Charakteristik: „Lasse mir jene Tonart übrig, welche die Töne und Sylbenmaße Dessen angemessen darstellt, der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewaltthätigen Zuständen tapfer beweiset, und der auch, wenn es mißlingt, oder wenn er in Wunden und Tod geht oder sonst von einem Unglücke befallen wird, in dem allen wohlgerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht." (Die dorische Tonart ist damit gemeint.) „Und noch eine andere für Den, der sich in friedlicher, nicht gewaltsamer, sondern gemächlicher Thätigkeit befindet, sey es, daß er einen Andern wozu überredet und erbittet, durch Flehen Gott oder durch Belehrung und Ermahnung Menschen, sey es im

*) Unser C. — **) Unser F, aber ohne b. — ***) Unser D, ohne fis und cis. — ****) Unser E. ohne fis, weder aufwärts noch abwärts steigend, so auch mit kleiner Sexte und kleiner Septime.

Gegentheil, daß er selbst einem Andern bittenden oder belehrenden und umstimmenden stillhält, und demgemäß vernünftig handelt und nicht hochfahrend sich beweiset, sondern besonnen und gemäßigt in alle Dem sich beträgt, und mit dem Ausgang zufrieden ist. Diese beiden Tonarten, eine gewaltige und eine gemächliche (mit dieser ist die phrygische gemeint), welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Besonnenen und Tapferen Töne am schönsten nachahmen werden, diese lasse mir".... (Wir werden uns dieser Ton-Charakteristik des griechischen Weisen in der Rubrik „Charakterzüge" erinnern, wenn von Beethoven's Festhalten an der von neueren Aesthetikern aufgestellten Charakteristik unserer Tonarten, zum Theil gestützt auf jene Grundzüge, die Rede seyn wird.)

Und nun geht Plato zur Untersuchung der für seinen Staat brauchbaren Instrumente und der Zeitmaße über. Von ersteren verwirft er die Harfe und Cymbeln wegen ihrer vielen Saiten, auch die Flöte wird verwiesen und nur die Lyra und die Kythara behalten „für die Stadt"; den Hirten auf dem Lande gibt er „irgend eine Art von Pfeife."

Bei den Taktarten und ihrer Brauchbarkeit zeigt sich Plato unsicher. Er sagt S. 188: „Denn daß es etwa drei Arten gibt, aus denen alle Bewegungen zusammengesetzt werden, so wie bei den Tönen vier, aus denen alle Tonarten, dies habe ich angeschaut und könnte es sagen; was für eine Lebensweise aber jede darstellt, das wüßte ich nicht zu sagen .... So wollen wir dies erst mit Damon berathen, was für Bewegungen wohl der Gemeinheit, dem Muthwillen, der Wildheit und anderen Schlechtigkeiten angemessen sind, und was für Zeitmaße wir für die entgegengesetzten aufbewahren müssen."

S. 190. „Müssen wir also die Dichter allein in Aufsicht halten und sie nöthigen dieser guten Gesinnung Bild ihren Dichtungen einzubilden, oder überall bei uns nicht zu dichten? Oder müßen auch alle andere Arbeiten unter Aufsicht stehen und abgehalten werden, dies bösartige und unbändige und

unedle und unanständige weder in Abbildungen des Lebens, noch in Gebäuden, noch in irgend einem andern Werke anzubringen; oder wer das nicht könnte, dem wäre nicht zu verstatten bei uns zu arbeiten .... Solche Künstler müssen wir suchen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren, damit unsere Jünglinge, wie in einer gesunden Gegend wohnend, von allen Seiten gefördert werden, woher ihnen gleichsam eine milde, aus heilsamer Gegend Gesundheit herwehende Luft irgend etwas von schönen Werken für das Gesicht oder Gehör zuführen möge, und so unvermerkt gleich von Kindheit an sie zur Aehnlichkeit, Freundschaft und Uebereinstimmung mit der schönen Rede anleiten."

„Beruht nicht eben deshalb das wichtigste in der Erziehung auf der Musik, weil Zeitmaß und Wohlklang vorzüglich in das Innere der Seele eindringen, indem sie Wohlanständigkeit mit sich führen, und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegentheil?" — Das Gespräch über Musik schließt mit dem Satze: „Das Musikalische soll nämlich enden in der Liebe zum Schönen." Weiterhin stoßen wir auf den Satz: „Nächst der Musik aber müssen wir unsere Jünglinge durch Gymnastik erziehen." u. s. f.

Das fünfte Buch handelt über Gemeinschaft der Weiber.

S. 264. „Welches die Art und Weise der Gemeinschaft seyn soll, bedarf der Erklärung, denn es kann der Arten gar viele geben." — In Folge Aufforderung von Glaukon, sich über diesen Punkt ebenfalls zu erklären, fragt Sokrates: „Sagst du das etwa, um mir Muth zu machen? —. Freilich. — Du bewirkst aber ganz das Gegentheil, denn wenn ich mir zutraute das zu wissen, wovon ich rede, so wäre mir diese Zusprache ganz willkommen. Denn unter vernünftigen und lieben Menschen auch über die wichtigsten und liebsten Dinge das Wahre, das man weiß, vortragen, das ist ganz sicher ohne Gefährde; aber selbst noch ungewiß und suchend zugleich etwas vortragen, wie ich thun soll, das ist bedenklich und unsicher.

Dies zeigt wohl deutlich, daß Plato über diesen Theil seiner Lehre vom Staat mit sich noch nicht im Klaren gewesen; gleichwohl spricht er sich in einer Weise darüber aus, daß selbst der sittenrichtende Beethoven nicht Ursache hatte, Anstoß daran nehmen zu müssen, wenn er sich als Geschichtskundiger in die Anschauungen des heidnischen Zeitalters zurückversetzte.*) — Es mag somit genugsam dargelegt seyn, daß in der Huldigung dieser Platonischen Theorieen für den Gebildeten nichts verfängliches liege, folglich auch, daß diesen Theorieen gegenüber zwischen Beethoven und seiner Verehrung für Shakesspeare, Goethe, Schiller und der Lectüre der Allgemeinen Zeitung nichts ungereimtes zu finden. Welche Wandlung aber Beethoven's republikanische Gesinnungen in späteren Jahren erfahren, nachdem er die englische Staatsverfassung näher kennen gelernt, wird in der dritten Periode gezeigt werden.

Nach dieser nothwendigen Anführung des griechischen Weisen ergreifen wir wieder den Faden unserer Erzählungen und kommen zur vorbemerkten Begebenheit mit der Sinfonia eroica.

Die Reinschrift der Partitur mit der Dedication an den ersten Consul der französischen Republik, die blos aus den beiden Worten „Napoleon Bonaparte" bestanden, sollte eben dem General Bernadotte zur Absendung nach Paris übergeben werden, als die Nachricht nach Wien kam, Napoleon Bonaparte habe sich zum Kaiser der Franzosen ausrufen lassen.

---

*) Ob auch Beethoven über das Eheverhältniß nach kirchlichen und staatlichen Gesetzen mit sich im Klaren war, steht zu bezweifeln. Die Dame Gianatasio erwähnt in ihren Aufzeichnungen eines Gespräches mit ihm über diesen Punkt und führt an: „Wie er in allem ein besonderer Mensch war, so auch in seinen Ideen und Meinungen hierüber. Jede Art gebundenes Verhältniß bei Menschen, sagt er, sey ihm unangenehm. Ich glaubte ihn zu verstehen, er will die Freiheit des Menschen nicht beschränkt wissen; so ist es ihm weit interessanter, wenn ein weibliches Wesen ihm, ohne an ihn gebunden zu seyn, ihre Liebe und mit ihr das Höchste schenkt."

Steht dies mit seinen oben angeführten Worten nicht in einigem Widerspruch? „O Gott — laß mich sie, jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt mein ist." Diese Worte datiren aus derselben Zeit, in welcher jene Dame unsern Meister oft in ihres Vaters Hause zu sehen und zu hören Gelegenheit gehabt.

Dem Tondichter ward diese Nachricht durch Graf Lichnowsky und Ferd. Ries überbracht. Kaum hatte er sie angehört, als er mit Hast diese Partitur ergriff, das Titelblatt abriß und sie mit Verwünschungen über den neuen Franzosen-Kaiser, „den neuen Tyrannen", auf den Boden warf.

Bringt man die damalige Entfernung zwischen der östreichischen und französischen Hauptstadt in Erwägung, so läßt es sich wohl begreifen, daß die Erhebung Napoleon's auf den Thron zu Wien um so mehr überraschen mußte, weil man daselbst von dem vorausgegangenen Plebiscit keine Kunde gehabt, denn neuster Versicherung zufolge soll jener Staatsact mit eben solcher Eilfertigkeit in's Werk gesetzt worden seyn, wie der um 48 Jahre spätere.

Erst nach längerer Zeit hatte sich der heilige Zorn unsers demokratischen Tondichters, nicht ohne Zuthun seiner Freunde, gelegt und sein aufgeregtes Gemüth ruhigen Betrachtungen über das Geschehene wieder Zugang verstattet. Er gab demnach zu, daß dieses neue Werk unter dem Titel „**Sinfonia eroica**", mit der darunter sich befindlichen Devise: „**Per festegiare il sovvenire d'un gran uomo**" *) der Oeffentlichkeit vorgelegt werden solle. Doch erfolgte die Herausgabe erst volle zwei Jahre nach diesem Vorgange.

Aber mit der Bewunderung für Napoleon war es für alle Zeit aus, sie hatte sich in lauten Haß verwandelt; erst das tragische Ende des Kaisers auf St. Helena konnte Beethoven zur Versöhnung stimmen. Sollte sich in dieser Hartnäckigkeit nicht ein kleines Erbtheil niederländischen Volks-Charakters zu erkennen geben? Indeß auch in dieser Umstimmung hat es an sarkastischen Aeußerungen in Bezug auf dieses welthistorische Ereigniß nicht gefehlt, z. B. er habe zu dieser Katastrophe bereits die passende Musik componirt — den Trauermarsch in der **Eroica** meinend. In der Deutung dieses Satzes ging er noch weiter, indem er in dem Motiv des Mittelsatzes in **C dur** das Aufleuchten eines Hoffnungs-

---

*) Um das Andenken an einen großen Mann zu feiern.

Sternes in den widrigen Schicksalen Napoleon's (das Wiedererscheinen auf dem politischen Schauplatze 1815), weiterhin den kräftigsten Entschluß in der Seele des großen Helden, den Geschicken zu widerstehen, sehen wollte, bis der Augenblick der Ergebung kommt, der Held hinsinkt und sich wie jeder Sterbliche begraben läßt.

Wenn ich dessen erwähne, so darf es nicht ohne die Anmerkung geschehen, daß hiebei ausdrücklich nur von Andeutung, nicht aber von Auslegung in Manier der modernen Beethoven-Ausleger die Rede. Gegen solches Verfahren mit seiner und wohl jeglicher Musik hatte sich unser Meister allzeit energisch ausgesprochen, wie ich bereits am andern Orte nachgewiesen und auch hier darauf zurückkommen werde. An Andeutungen, zuweilen flüchtig hingeworfen, zuweilen aber tiefer in die Sache eingehend, hatte er es bekanntlich zu keiner Zeit, in und außerhalb seinem Kreise, fehlen lassen, wenn Veranlassung dazu gegeben war. In diesem speciellen Falle aber ist vor allem die politische Stimmung zu bedenken, wenn er in diesem Trauermarsch einige Bezüglichkeiten auf jene hochbewunderte Persönlichkeit zu finden geglaubt. Witzige, sarkastische Köpfe, wie unser Tondichter, lassen oft Aeußerungen fallen, die den betreffenden Gegenstand richtig charakterisiren, die sie aber dennoch mit Bedacht der Publicität nicht preisgeben möchten, weil dies zu Consequenzen führen könnte, deren Folgen allgemeinhin wenig Vortheil brächten. So und nicht anders dürfen derlei Aeußerungen Beethoven's aufgefaßt werden.

1805. Das Jahr 1805 berührend müssen wir es vorweg als eines der fruchtbarsten in Beziehung auf schöpferische Thätigkeit, zugleich als ein reiches an mancherlei Erfahrungen bezeichnen.

Schon im Januar kam die **Sinfonia eroica**, nachdem man die in **C dur** vorausgehen lassen, zur erstmaligen Aufführung. Ueber diese neue Schöpfung, deren intentionirte Bestimmung die Aufmerksamkeit des Publikums in Spannung versetzt haben soll, lautet das Urtheil in der Allg. Mus. Ztg. Jahrg. **VII.** S. 321: „Diese lange, äußerst schwierige Com-

position ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muß: sehr oft scheint sie sich in's Regellose zu verlieren .... Ref. gehört gewiß zu Beethoven's aufrichtigsten Verehrern; aber bei dieser Arbeit muß er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden; wodurch die Uebersicht äußerst erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht." — Sogleich folgt die größte Lobpreisung einer ebenfalls neuen Sinfonie von Eberl*) als Gegensatz zur Eroica. Da wird unserm Meister zu verstehen gegeben, in solchem Style schreiben zu sollen.

Nach der bald darauf stattgehabten zweiten Aufführung der Eroica unter persönlicher Leitung des Componisten läßt sich derselbe Kritiker (S. 500) also vernehmen: „Allerdings hat diese neue Beethoven'sche Arbeit große und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Componisten erwarten kann, eine große Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen (sie dauert eine ganze Stunde) wenn sich Beethoven entschließen wollte sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen .... So ist hier z. B. statt des Andante ein Trauermarsch aus C moll, der in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Aber jeder Fugensatz ergötzt durch die wahrgenommene Ordnung in scheinbarer Verwirrung: wenn nun auch bei öftern Anhören der Zusammenhang selbst der angestrengten Aufmerksamkeit entgeht, so muß dies jedem uneingenommenen Musikkenner sonderbar auffallen. Auch fehlte sehr viel, daß die Sinfonie allgemein gefallen hätte."

Aus dieser Beurtheilung ist deutlich zu entnehmen, welch' harten Kampf diese Sinfonie in Wien zu bestehen gehabt;
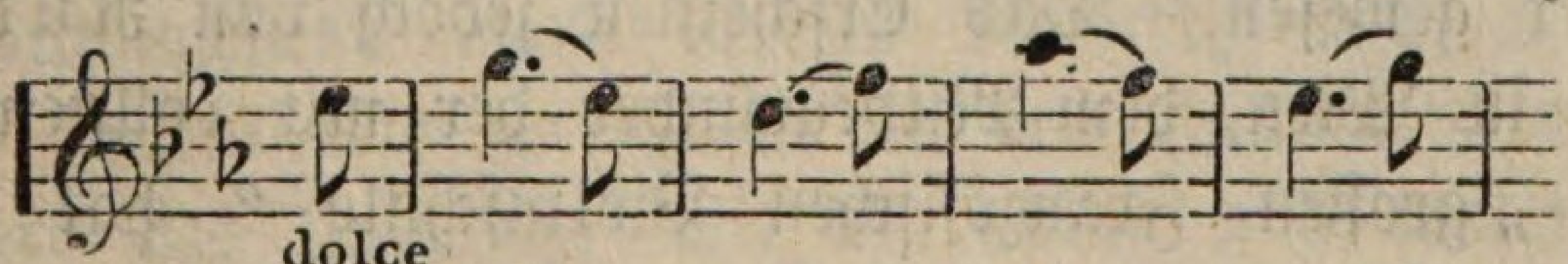
---

*) Anton Eberl, geb. 1766 zu Wien, † daselbst 1807, war einer der berühmtesten Clavierspieler und Componisten. Er lebte mehrere Jahre in St. Petersburg und brachte dort Haydn's Schöpfung zuerst zur Aufführung. Im Jahre 1800 wieder nach Wien zurückgekommen, ward er alsbald ein gefährlicher Nebenbuhler Beethoven's in Compositionen für Clavier und Orchester. Es hat sich nichts davon am Leben erhalten.

jedoch, dieser Kampf hat sich an allen Orten, wo das Werk nur erschienen, in gleicher Weise wiederholt. Welch' tödtlichen Angriffen es von Seiten der alten Tonlehrer ausgesetzt gewesen, bedarf wohl keiner auf Zeugnisse gestützten Versicherung. Das große Aergerniß, das unter andern auch Dyonis Weber daran genommen, schien unserm Meister in späteren Jahren, nachdem alle diese Kämpfe zum Vortheil des Werkes durchgekämpft waren, viel Spaß zu machen. Im Prager Conservatorium war nämlich die Sinfonia eroica als das am meisten „sittenverderbende" Werk von Beethoven verpönt. Aus diesem Grunde konnte es daselbst erst zu Anfang der vierziger Jahre zur erstmaligen Aufführung gelangen, nachdem der Director dieser Kunstschule alt und für die Beethoven'schen Dissonanzen abgestumpft der eigenen Auflösung nahe gestanden, zu welcher er sich bereits seit 70 Jahren „vorbereitet" hatte. — Dies darf wohl auch den mancherlei Schicksalen dieses Werkes, in welchem sich dessen Schöpfer in vollster Eigenthümlichkeit zeigt, beigesetzt werden.

Aber noch möge Erwähnenswerthes folgen.

Was außer der bis dahin ungewohnten Ausdehnung*) einiger Sätze in dieser Sinfonie, ferner wegen der vielen für die damalige Organisation der Ohren zu grellen Dissonanzen, dann noch des fugirten Theiles im Trauermarsch, in der Schaar der Gegner besonderen Anstoß erregt hatte, war die Melodie im vierten Satze:



u. s. w.

die aus dem Finale des Ballets „Prometheus" noch in guter Erinnerung gewesen. Die Tadler der Sinfonie frugen,

*) Der Componist selber erkannte die ungewöhnliche Länge dieser Sinfonie. Daher wünscht er in einer beigegebenen Anmerkung, daß sie bei Aufführungen lieber andern Tonstücken vorausgehe, als zuletzt vorgetragen werde, damit sie nicht bei dem bereits ermüdeten Zuhörer ihre eigenthümliche, vom Componisten beabsichtigte Wirkung verliere. Gegenwärtig erscheint diese Vorsicht nicht mehr unbedingt nothwendig, weil das Werk allgemein gewürdigt und verstanden wird.

wie dieselbe Melodie einmal zum Tanze, alsbald wieder zur Feier eines Helden benutzt werden könne? Viel früher aber war diese Melodie in einer Sammlung von Contretänzen da.*) Etwas später findet sie sich als Thema zu den Variationen, **Op.** 35. Diese mehrmalige Benutzung eines Motivs in unveränderter Gestalt, und zwar zu verschiedenen Zwecken, findet sich in Beethovens Literatur nicht wieder vor. Ein anderer Wiederholungsfall, jenem vorausgegangen, wonach der Menuett aus dem Septett, **Op.** 20, in der kleinen Sonate in **G dur, Op.** 49, sich wieder findet, und zwar dort in **Es**, hier in **G**, kann kaum mit dem angeführten in Vergleich kommen, weil er an beiden Orten Menuett bleibt, wenngleich in der Sonate als Finalsatz anders bearbeitet. Diese Sonate gehört jedoch zu den frühesten Compositionen Beethoven's, wenn sie auch erst 1805 im Druck erschienen. Demnach dürfte die Gestaltung dieses Menuett-Motivs als Finalsatz zuerst da gewesen seyn.

An hervorragenden Werken, die in diesem Jahre das Licht der Welt erblickt, sind nur zwei namhaft zu machen: die Sonate mit Violine, **A moll, Op.** 47, und die große Sonate in **C dur, Op.** 53. In ersterer findet sich der Umfang des Pianoforte von fünf Octaven zum ersten Mal überschritten bis zum dreigestrichenen **g**, in der andern aber schon bis **a**. Die Sonate mit Violine war ursprünglich für den mit Beethoven viel verkehrenden americanischen Schiffscapitain Bridgetower bestimmt, der sich längere Zeit in der Kaiserstadt aufgehalten und ein fertiger Violinspieler gewesen. Das Erscheinen jedoch von Rudolph Kreutzer in Wien, dem Mitbegründer der mit vollstem Recht benannten „großen Französischen Violinschule," hat unsern Meister zur Widmung dieses Werkes für den französischen Meister umgestimmt. (Derlei Umstimmungen sind mehrfach bei ihm vorgekommen.)

Die Kritik im siebenten Jahrgange der Allg. Mus. Ztg. über die Sonate, **Op.** 47, gehört unstreitig in die Kategorie

*) Siehe thematisches Verzeichniß bei Breitkopf u. Haertel, Seite 138: Sechs Contretänze. Simrock.

der abstrusesten über Beethoven'sche Musik. Da heißt es u. a.: „Ihr inneres Wesen zu entwickeln und es wörtlich bestimmt zu charakterisiren, ist mir unmöglich, und erit mihi magnus Apollo, der das befriedigend vermag und wirklich leistet. Ich habe, mit der Achtung, die man diesem Componisten und in der That auch diesem Werke schuldig ist, versucht, den Ideengang nur einigermaßen genügend in Umrissen anschaulich zu machen, habe einen Bogen voll nur über das erste Presto geschrieben: aber ich verschone die Leser der musikal. Zeitung damit." — Wie mögen wohl dergleichen Ausfälle auf Beethoven eingewirkt haben? Es ist nicht denkbar, daß er in jenen Tagen bereits so von Stahl und Eisen gewesen, um nicht von dergleichen Abstrusitäten tief verletzt zu werden, zumal die Schaar seiner Gegner jedesmal ein Freudengeschrei darüber erhoben hat.

In der zweiten Hälfte des Juli 1805 erfolgte Cherubini's Ankunft in Begleitung seiner Gemahlin in Wien, um daselbst für das Theater an der Wien eine neue Oper (Faniska) zu schreiben.*) Schon unterm 5. August wird von dort der Allg. Mus. Ztg. berichtet, daß der berühmte Componist seine ältere Oper „Der Wasserträger" bereits selber dirigirt, vom Publicum mit Enthusiasmus empfangen, und manche Correctionen in den Tempi's vorgenommen habe, als z. B. das Allegro der Ouverture langsamer, „wodurch dieses schwierige Musikstück an Deutlichkeit gewonnen."

Vorausgehend ward bereits bemerkt, daß mir während meines Aufenthalts zu Paris in den Jahren 1841 und 42 die Ehre des Umgangs mit Cherubini und seiner Gemahlin zu Theil geworden. Es läßt sich erwarten, daß da nicht wenig über Wien und auch über Beethoven verhandelt wurde. Madame Cherubini bewahrte noch ihr Wiener Notizenbuch, darin unsers Meisters und der Erlebnisse mit ihm oft erwähnt war. Es soll nicht verschwiegen bleiben, daß Madame Cherubini beinahe mit jugendlicher Lebhaftigkeit das nicht immer zu lobende

---

*) Diese Oper ist in Scene gegangen am 6. Februar 1806.

Verhalten Beethoven's gegen die scharfe Kritik ihres Gemahls bis auf einen Punct vertheidigt und sich nicht gescheut hat, ihre immer noch wache Sympathie für den „brusquen" Beethoven, wie ihn Cherubini kurzweg schilderte, auszusprechen. Ueberhaupt schien es, als wolle Cherubini mit dem Worte brusque (hitzig, ungestüm, auffahrend) den ganzen Beethoven, und was drum und dran hing, gekennzeichnet haben, denn das „mais il était toujours brusque" war der Refrain aller seiner Aeußerungen und Einwürfe über und gegen ihn. Ein sardonisches Lächeln umzog seinen feingeformten Mund, als eines Tages seine Frau mich um ein Autograph von dem Wiener Meister ersuchte. Wie Cherubini die Muse des deutschen Zeitgenossen beurtheilt, wäre allein schon aus seinen Mittheilungen über Fidelio nach seiner Zurückkunft zu entnehmen, hätte er nicht seine geringe Theilnahme dafür bei jeder Gelegenheit rückhaltlos zu erkennen gegeben.

Im Herbste 1841 kam John Cramer aus London nach Paris, um daselbst längeren Aufenthalt zu nehmen. Durch Jacob Rosenhain ward mir alsbald die Ehre seiner Bekanntschaft zu Theil. Cramer hatte den ganzen Winter von 1799 auf 1800 in der östreichischen Hauptstadt verbracht und mit Beethoven in stetem Verkehr gestanden; bei Cherubini ging er als Hausfreund ein und aus, daselbst wir denn verschiedene Mal zusammentrafen und uns sammt und sonders in Rückerinnerungen an Wien, besonders an Beethoven, ergingen. Die Gelegenheit, die Erlebnisse und Urtheile zweier so gediegener Fachmänner mit und über Beethoven austauschen zu hören, davon der eine nur geringe, der andere aber hohe Achtung für ihn im Herzen getragen, mußte darum noch für mich von Wichtigkeit seyn, weil das Ganze auf einen fern zurückliegenden Zeitraum Bezug nahm, darüber die Aussagen Anderer auseinander liefen und Widersprechendes zu Tag gefördert hatten. Cramer's warmer Theilnahme für Beethoven verdanke ich das Wichtigere.

Mein Augenmerk bei diesen Conversationen blieb hauptsächlich auf zweierlei gerichtet: auf Beethoven's Clavierspiel

in jener Zeit, und auf sein Verhalten in Gesellschaft; alles andere überließ ich dem Zufall, der in der That alles Gewünschte herbei geführt hat. *)

In Beurtheilung des Clavierspiels stimmten beide Künstler vollkommen überein; die Mittheilung wird aber am besten im musicalischen Theil placirt seyn. In dem socialen Puncte trat Cramer auf Seite der Madame Cherubini, wodurch die Debatte neues Interesse gewonnen. Beider Aussagen standen in gutem Einklange, daß nämlich unser Tondichter in gemischten Kreisen ein eben so zurückhaltendes, oftmals steifes, künstlerstolzes Benehmen zu beobachten pflegte, als er wiederum im vertraulichen Verkehr drollig, aufgeweckt, zuweilen sogar schwatzhaft gewesen und es liebte, alle Künste des Witzes und der Sarkasmen spielen zu lassen, dabei er jedoch nicht immer Klugheit verrathen, insbesondere in politischen Dingen und socialen Vorurtheilen. Diesem wußten Beide noch manches über seine Ungeschicklichkeit im Anfassen von Gegenständen, als Gläser, Kaffeegeschirr, u. dergl., hinzuzufügen, wozu Meister Cherubini mit dem Refrain: „**Toujours brusque**“ den Commentar lieferte.

Es ward durch diese Aussagen bestätigt, was ich über das sociale Verhalten Beethoven's im Allgemeinen von seinen älteren Freunden vernommen hatte. Zur Zeit unsers Verkehrs in Paris waren John Cramer die auffallenden Aeußerungen von Ferdinand Ries über diesen Punct bereits bekannt. Er bekämpfte sie mit allem Nachdrucke und stimmte bei, dieselben von mir als das Ergebniß eines für richtiges Verständniß außergewöhnlicher Charaktere unreifen Jünglings erklärt zu sehen, der sich lediglich an Aeußerlichkeiten, im Unmuthe, wohl auch im Zorn, und zuweilen im Muthwillen ausgestoßene

*) Es wird nothwendig zu bemerken, daß einer der Nachträge zur ersten Ausgabe dieser Schrift, darin der Unterredungen mit Cherubini und dessen Gemahlin gedacht ist, schon im November 1841, unmittelbar vor meiner zweiten Reise nach Paris, ausgegeben worden, daher Cramer's und der Zusammenkünfte mit ihm bei Cherubini nicht erwähnet seyn kann.

Worte gehalten, und daraus das Charakterwesen seines Lehrers formirt hat. So nur konnte es ihm passiren, dasselbe so schroff darzustellen. Die betreffenden Stellen in seinen biographischen Notizen gleichen demnach Flecken auf sauberem Grunde und sollen hier weiter keinen Raum finden.

Aber noch ein Ergebniß aus dem Pariser Umgang scheint mittheilenswerth, weil es einen besondern Theil des socialen Verkehrs betrifft, über welchen zu urtheilen vorzugsweise Damen für competent gehalten werden. Aus den Erinnerungen der Madame Cherubini an die Salons der Wiener Haute volée, vornehmlich in Hinsicht auf die Damenwelt, ging hervor, daß sie diesen Theil der Gesellschaft mit Blicken einer gebildeten Pariserin aus den Jahren der republicanischen Gleichheit beobachtet hatte. Es soll nicht die Rede seyn, daß etwa über letztere mit den in Deutschland allenthalben bestandenen Begriffen Vergleiche angestellt werden, denn wir haben ja noch in jüngster Zeit Beweise gehabt, wie so schwer es hochadelichen Damen wird, nur ein kleines Theilchen von ihren traditionellen Vorurtheilen aufzugeben, und sich wenigstens im Gotteshause den andern Classen gleichzustellen: wie mochte es vollends im ersten Jahrzehend unsers Jahrhunderts in den Köpfen und Herzen der östreichischen Fürstinnen und Gräfinnen ausgesehen haben? Es sollen einfach die Beobachtungen einer klarsehenden Pariserin über Meister Ludwigs Verhalten gegen diesen Theil der Gesellschaft zur Rede kommen. Das Aeußerliche davon ist genugsam mit den Worten bezeichnet: „Er verlachte ihre hochfahrenden Vorurtheile sammt und sonders und machte sich aus einer Fürstin so wenig wie aus einer Bürgersfrau; mit einer üblichen Höflichkeitsphrase war gewöhnlich alles bei ihm abgemacht.“ Das Nichtäußerliche aber liegt anderswo.

„Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich“ u. s. w. schreibt Beethoven an seine geliebte Giulietta. Aus diesen wenigen Worten erhellt wohl klar die charakteristische Grundanschauung Beethoven's in Hinsicht auf das gesammte sociale Leben. Madame Cherubini mochte während ihres neun Monate langen Aufenthaltes in Wien recht oft zu

beobachten Gelegenheit gehabt haben, daß Beethoven's Benehmen gegen die Fürstin sich wenig oder gar nicht von dem gegen Damen aus andern Ständen unterschieden habe. Allein noch anderes hat sie beobachtet, was seinen Umgang mit dem schönen, aber auch zähen, weil vorurtheilsvollsten Theile der Gesellschaft immerhin sehr erschwert und sociale Verhältnisse fortan gleichsam in der Schwebe gehalten haben mußte, die von conträren Winden leicht zerstoben werden konnten: seine hohen Anforderungen nämlich an Kopf und Herz der Damen. Hierauf bezüglich hat die Pariserin dem Wiener Tondichter rückhaltlos nachgesagt, daß er zu weit gegangen und darum so wenig Befriedigung gefunden; daher habe er sich in Spott und Ironie Luft gemacht.

Dieses Beethoven'sche Verhalten scheint doch wohl aus den Grundzügen seines Characters, seiner Weltanschauung und auch aus seinem Künstlerwesen zu resultiren. Ein Künstler, der in seinen Erzeugnissen dem Begriffsvermögen seiner Zeitgenossen so weit voreilt, als wir es bei unserm Meister sehen, soll allerdings nicht zu strenge mit ihnen in's Gericht gehen, wenn er nicht nachtheilige Conflicte hervorrufen will. Aus den Mittheilungen der geehrten Pariser Dame, die zur Stunde, als ich dies niederschreibe, noch am Leben, läßt sich wiederum entnehmen, daß so mancher Anstoß im Leben unsers Meisters in seiner geringen Nachsicht gegen menschliche Schwächen und sociale Gebrechen seinen Grund findet; lag es doch überhaupt in seiner Weise: an allgemeiner Bildung immer mehr zu fordern, als dem Individuum zu erreichen oftmals möglich gewesen. Gleiches hatten wir ja bereits bei seinem Verkehre mit den Wiener Musikern anzuführen.

Nach Mittheilung dieser offenen und unstreitig anerkennenswerthen Pariser Urtheile schreite ich nun zur Schilderung der Vorgänge mit jenem Werke unsers Meisters, das auf der Stufenleiter seiner Schöpfungen eine der obersten Stellen behauptet, das, wie kein anderes, sein **Enfant de prédilection** gewesen, nicht darum, als habe er demselben einen höheren Kunstwerth beigelegt, sondern weil dessen Erzeugen und Ins-

lebenführen ihm wie kein anderes, unsägliche Mühe verursacht, aber auch, wie kein anderes, gute Erfahrungen nebst viel Verdruß eingebracht, und dennoch unverdiente Zurücksetzung und Schicksale mancher Art erlebt hat. Es soll von der Oper Fidelio die Rede sein.

Zu diesem Geschäfte liegen gegenwärtig werthvolle Behelfe vor. Ein Mann, der mit Beethoven längere Zeit in naher Beziehung gestanden, der bei Ausbildung dieses musikalisch — dramatischen Schmerzenreich theilweise persönlich mitgewirkt, hat auf wenig Seiten die Entstehungsgeschichte dieser Oper nebst einigen ihrer ersterlebten Schicksale niedergeschrieben und damit zugleich einen beachtenswerthen Nachruf dem großen Meister gewidmet. Friedrich Treitschke ist es, in jenen Jahren Regisseur und Theater-Dichter der beiden Hofbühnen, letztlich Oeconom am kais. Burgtheater in Wien. Sein Aufsatz, „Fidelio" überschrieben, ward niedergelegt im „Orpheus. Musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1841," den August Schmidt in Wien herausgegeben. Er soll uns hier nur mit seinem wesentlichen Inhalte dienlich seyn, um gegen den aufgestellten Grundsatz: möglichst gedrängte Kürze in Darstellung aller Thatsachen nirgends zu verstoßen. Der Augen- und Ohrenzeuge schreibt:

„Es war Ende 1804, als Freiherr von Braun, der neue Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, dem, eben in voller Jugendkraft stehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu schreiben. Durch das Oratorium: „Christus am Oelberge" hegte man den Glauben, daß der Meister auch für darstellende Musik, wie seither für Instrumente, Großes zu leisten im Stande sey. Außer einem Honorare bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. Joseph Sonnleithner übernahm die Besorgung des Textes und wählte das französische Buch: „**L'amour conjugal**", obgleich es schon mit Musik von Gaveaux versehen, auch italienisch als „Leonore" von Paer componirt, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutsche übersetzt war. Beethoven fürchtete seine Vorgänger nicht, und ging mit Lust und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zum Ende gelangte.

Indessen zeigten sich für die Aufführung beträchtliche Schwierigkeiten. Nur die weiblichen Rollen konnte man durch Dlle. Milder u. Müller genügend besetzen, die Männer ließen desto mehr zu wünschen übrig.*) Es erschienen ferner mehrere Mängel in der Einrichtung des Textes, denen doch nicht abgeholfen wurde; — aus der Ferne wälzte sich aber das Ungewitter eines Krieges gegen Wien und raubte den Zuschauern die zum Genusse eines Kunstwerkes erforderliche Ruhe. Doch eben deswegen bot man das Möglichste auf, die sparsam besuchten Räume des Hauses zu beleben. „Fidelio" sollte das Beste thun, und so ging die Oper, unter keineswegs glücklicher Constellation**) am 20. November in Scene. Mit Bedauern empfanden wir, daß das Werk seiner Zeit vorausgeeilt war, und von Freunden und Feinden wenig begriffen wurde. Man gab es nur drei Tage nacheinander und unterließ die Wiederholung bis zum 29. März 1806.***) Einige unwesentliche Veränderungen, z. B. die, daß das Vorhandene in zwei, statt in drei Aufzüge getheilt war, konnten die bestehende ungünstige Meinung nicht vertilgen****). Noch einmal, am 10. April, wurde es gegeben und dann dem Staube der Theater-Bibliothek überantwortet. Einige gleichzeitige Versuche damit auf Provinzbühnen hatten keinen bessern Erfolg."

Hier wird eine Berichtigung nothwendig, weil dem achtungswerthen Gewährsmann das Gedächtniß etwas untreu geworden. Wenn Treitschke sagt: „einige musikalische Veränderungen" u. s. w. so scheint denn doch die Zusammenziehung

---

*) Es waren der bereits stimmlose Tenorist Demmer und der Bassist Meier, mit einer eben so rauhen Stimme als rauhen Methode.

**) Damit ist wohl auch die Entfernung des Adels aus der Residenz und die Furcht der Bevölkerung vor den feindlichen Gestalten gemeint. Letzteres der Grund, daß die Theater vom Publikum gemieden wurden, demnach bei den Aufführungen des Fidelio zumeist französisches Militair das Auditorium gebildet hat.

***) Hiebei hat Treitschke vergessen zu bemerken, daß die Wiederaufführung der Oper unter dem veränderten Titel: „Leonore" stattgefunden hat.

****) Der Bericht über diese Umgestaltung lautet in der Allg Mus. Ztg. von 1806, S. 460, wörtlich: „Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen." D. V.

eines dreiactigen Opernwerkes in zwei Acte an sich schon nichts unwesentliches. Zu den anderen für Wiedereinführung dieser Oper vorgenommenen Veränderungen gehören aber noch: eine neue Arie für Pizarro mit Chor, weil der Sänger dieses Parts sich entschieden geweigert hatte die bestehende in **B dur** mit Chor wieder zu singen. Ferner wurden beseitigt ein Duett in **C dur** zwischen Leonore und Marcelline mit obligater Violin- und Violoncell-Begleitung und noch ein komisches Terzett in **Es dur** zwischen Rocco, Marcelline und Jacquino. Wenn Treitschke meint, daß beide diese Nummern erst beseitigt wurden, als er 1814 in Gemeinschaft mit dem Componisten eine Umgestaltung mit dem Buche und dem Scenarium vorgenommen, so ist dies ein Irrthum. Seine amtlichen Functionen hatten ihn niemals mit dem Theater an der Wien in Berührung gebracht, darum ist ihm fremd geblieben, was daselbst mit Fidelio außerhalb der Bühne vorgegangen.

Es ist für unsere Sache von großem Interesse, daß der Sänger des Florestan bei der Wiederaufnahme der Oper 1806, Herr Röckel, noch in bester Gesundheit unter den Lebenden wandelt, vor Kurzem noch sich einige Zeit in Wiesbaden und Würzburg aufgehalten, und nun wieder zu Bath in England wohnt. Als Mitwirkender mußte er der bei Fürst Lichnowsky stattgehabten Berathung über die vorzunehmenden Veränderungen in der Oper beiwohnen und bewahrt noch den ihm zugetheilten Part in Beethoven's eigener Handschrift. Die betreffenden Vorgänge waren mir stets bekannt, weil deren in unserm Kreise — meist durch Graf Lichnowsky veranlaßt — öfters gedacht worden. Doch war mir ihre Auffrischung durch Röckel sehr willkommen. Was Ferd. Ries, nach Röckel's Mittheilung, über die Zusammenkunft bei Fürst Lichnowsky in seinen biographischen Notizen S. 147 ff. anführt, wird das **Punctum quaestionis** ergänzen und gegen weitere Einsprüche sicher stellen: Er berichtet:

„Es bestand diese Zusammenkunft aus dem Fürsten, der Fürstin (die das Clavier übernahm und bekanntlich eine ausgezeichnete Spielerinn war), dem Hofrathe von Collin, dem

Stephan von Breuning, welche beiden letzten sich über die Abkürzungen schon besprochen hatten, — dann dem Herrn Meier, ersten Bassisten, Herrn Röckel und Beethoven. Anfänglich vertheidigte dieser jeden Tact; als man sich aber allgemein dahin aussprach, daß ganze Stücke ausbleiben müßten und Herr Meier erklärte, kein Sänger könne die Arie des Pizarro mit Effect singen*), wurde Beethoven grob und aufgebracht. Endlich versprach er eine neue Arie für den Pizarro zu componiren (es war jene, welche jetzt No. 7 in Fidelio steht) und der Fürst brachte es zuletzt dahin, daß er zugab diese Sachen sollten (aber nur versuchsweise) bei der ersten Aufführung wegbleiben; man könne sie, hieß es, ja immer wieder einlegen oder anders benutzen; so wie die Sache jetzt stehe, sey doch einmal der Effect verfehlt. Nach langem Unterreden gab Beethoven nach, — und die gestrichenen Stücke sind nie wieder aufgeführt worden. — Diese Sitzung dauerte von 7 Uhr Abends bis 2 Uhr, wo ein fröhliches Mahl die Sache beschloß."

Was Ries weiter — wieder nach Röckels Mittheilung — über die erste Gestaltung von Florestan's Arie zu Anfang des zweiten Actes sagt, daß sie ursprünglich keinen Allegro-Satz gehabt und mit dem Adagio 3/4 Tact geschlossen, ist nicht begründet.

Friedrich Treitschke: „Acht volle Jahre später (1814) erhielten die Inspizienten der k. k. Hof-Oper, Saal, Vogel und Weinmüller, eine Vorstellung zu ihrem Vortheile, wobei ihnen die Wahl eines Werkes, ohne Kosten, überlassen blieb. Das Auffinden war schwierig genug. Neue deutsche Compositionen lagen nicht vorräthig; ältere versprachen keinen besonderen Gewinn. Die letzten französischen Opern hatten, wie im Werthe, so in der Beliebtheit verloren, und den Darstellern fehlte der Muth, sich als Sänger

*) Den eigentlichen Grund, die Beseitigung dieser Arie zu verlangen, werden wir alsbald vernehmen. Es ist eine ergötzliche Episode in der Geschichte des Fidelio, das einzig komische in den vielen unangenehmen und den Componisten bis zur Trauer verstimmenden Vorfällen bei den ersten Aufführungen.

allein in die italienischen Werke zu stürzen, was doch einige Jahre darauf selbstmörderisch geschah. Inmitten dieser Verlegenheiten gedachte man Fidelio's und ging Beethoven um die Herleihung an, der mit der größten Uneigennützigkeit sich bereit erklärte, jedoch zuvor viele Veränderungen ausdrücklich bedingte. Zugleich schlug er meine Wenigkeit zu dieser Arbeit vor. Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Opern-Dichter und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur theuren Pflicht." — In das nun folgende Detail der vorgenommenen Veränderungen den Leser einzuführen, wie z. B. mit Versetzstücken und Requisiten verfahren worden, wie die Wachen aufmarschirten, wie der Minister nahte, die Staatsgefangenen vor Don Fernando niederfielen, und dergleichen mehr, kann kein Interesse bieten.

Friedrich Treitschke spricht weiter:

„Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich große Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äußerte mein Bedenken, daß ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich Bravour singen dürfe.*) Wir tichteten Dieses und Jenes; zuletzt traf

---

*) Hiebei sey ein starkes Bedenken zu äußern erlaubt. Beethoven sollte den Florestan durch eine Bravour-Arie, d. h. durch Rouladen, Triller und dergleichen haben auszeichnen wollen?! — Das steht im vollem Widerspruch mit den vorhandenen Autographen von dieser Arie aus den Jahren 1805 und 1806 und es wäre geradezu verletzend für Beethoven es zu glauben. Diese Arie befindet sich im ältesten Clavier-Auszug von der Oper (bei Breitkopf und Haertel) in ihrer ursprünglichen Gestaltung. Sie besteht aus dem Recitativ (Gott! welch Dunkel hier!) ferner aus dem Adagio 3/4 As dur (In des Lebens Frühlingstagen,) und aus dem dritten Theil: Andante un poco agitato (Ach! es waren schöne Tage.) So hat sie wieder Otto Jahn in dem von ihm nach Beethoven's Autographen (mit allen Varianten) bearbeiteten neuen Clavier-Auszug des ursprünglichen Fidelio aufgenommen. (Breitkopf und Haertel.) Wer möchte wohl bei einem vieltheiligen Werke, wie die fragliche Oper, daran so vieles — und zwar in zwei Zeiträumen — geändert worden, behaupten, das und das ist ursprünglich, jenes aber ist Abänderung? Vielleicht der Componist selber nicht mit voller Sicherheit. F. Treitschke ermangelte aller musikalischen Bildung; danach wird seine Aeußerung begreiflich.

ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern.

„„Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel, im rosigen Duft,
Sich tröstend zur Seite mir stellet.
Ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich! —
Der führt mich zur Freiheit, — in's himmlische Reich.““

„Was ich nun erzähle, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam Abends gegen sieben Uhr zu mir. Nachdem wir Anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las, — lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, that — und riß das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn oft vergeblich gebeten, zu spielen; — heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die, leider, kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasirte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns theilen wollte, wurde aufgetragen, aber — er ließ sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich, und auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. Tags darauf war das treffliche Musikstück fertig.“

„Sobald — gegen Ende März — das Buch beisammen war, sandte ich es Beethoven in Abschrift, und als ehrendes Zeugniß schrieb er mir ein paar Tage darauf, was Ihr hier sehet:

„„Lieber, werther T.! Mit großem Vergnügen habe ich Ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen.

Ihr Freund
Beethoven.““

„Die Benefizianten trieben an der Beendigung, um die günstigere Jahreszeit zu benützen; Beethoven aber kam nur

langsam vorwärts. Als ich ihn ebenfalls schriftlich bat, entgegnete er eben so: „„Die Geschichte mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, — und — es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da — meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können.““ *)

„Mitte April fingen die Proben an, obwohl noch Manches fehlte. Für den 23. Mai wurde die Vorstellung angekündigt; Tags zuvor war die Hauptprobe, aber die versprochene neue Ouvertüre (in **E dur**) befand sich noch in der Feder des Schöpfers. Man bestellte das Orchester zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, fest schlafend, neben ihn stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouvertüre waren über das Bett und die Erde zerstreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, daß er tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entschieden; man nahm für diesmal seine Ouvertüre aus „Prometheus“, und bei der Ankündigung: „„wegen eingetretener Hindernisse müße für heute die Ouvertüre wegbleiben““, errieth die zahlreiche Versammlung ohne Mühe den triftigen Grund.“

„Was weiter erfolgte, wisset Ihr. Die Oper war trefflich eingeübt, Beethoven dirigirte, sein Feuer riß ihn oft aus dem Tacte**), aber Capellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken Alles zum Besten mit Blick und Hand. Der Beifall

*) Ueber den letzten Satz ist in der Eile des Schreibens ein Dunkel gefallen, das also zu erhellen sein dürfte: lieber ein ganz neues Werk schaffen, als über Verbesserung eines bereits vor Jahren geschriebenen nachdenken zu sollen.

**) Diesem muß widersprochen werden. Die Thatsachen werden uns Beethoven in den Jahren 1813 und 1814 mehrmals an der Spitze großer Orchester- und Chor-Massen zeigen, die er, ungeachtet seines geschwächten Gehörs, mit Festigkeit geleitet, sonst hätte er einen Andern an das Directionspult gestellt.

war groß und stieg mit jeder Vorstellung. Die siebente, am 18. Juli, wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorars überlassen. In diese legte er, zu größerer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco, und eine größere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut."

Was zunächst die in dieser Benefiz-Vorstellung eingelegten „zwei Musikstücke" betrifft, so erfahren wir aus der Allg. Mus. Ztg. S. 550, daß das eine das Lied Rocco's gewesen: „Gold ist eine schöne Sache", das andere aber Leonoren's große Arie in **E dur** mit den drei obligaten Hörnern. Ersteres mag neu gewesen seyn, (der ältere Clavier-Auszug enthält es nicht) ist jedoch niemals wieder entfernt worden. Die Arie aber gehört der ersten Bearbeitung der Partitur an, und erschien am 18. August 1814 nur in veränderter Gestalt, in welcher sie seitdem stets gesungen wird. Daß der Referent der Allg. Mus. Ztg. darüber bessern Bescheid wußte, als Treitschke, dürfen wir auf sein Wort glauben.

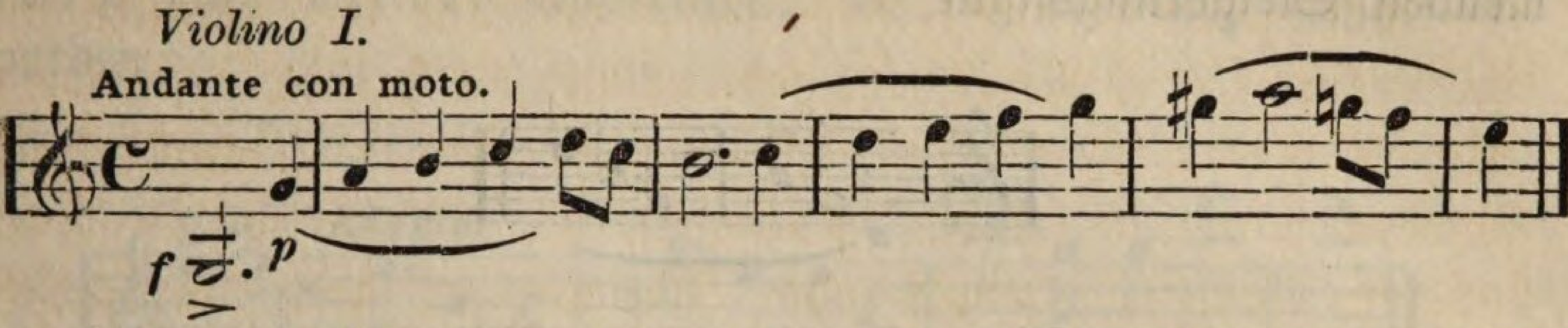
Aber Treitschke hätte nicht unterlassen sollen, von den Leistungen der Sänger zu sprechen, und zwar mit jener Anerkennung, wie sie ihnen von Beethoven selber zu Theil geworden. Ihnen zunächst verdankte der Meister die Rettung seines Werkes. Der Wahrheit die Ehre: niemals wieder wirkten in diesem Werke so classisch geschulte Sänger im Vereine, wie in den Vorstellungen 1814, weder auf der Wiener Hofbühne noch auf anderen. Die gewaltige Milder-Hauptmann (Leonore), damals im Zenith ihres Ruhmes stehend, ist wohl dem gesammten musicalischen Deutschland bekannt, außerhalb Wien aber gar nicht bekannt sind Michael Vogel (Pizarro) und Weinmüller (Rocco), zwei Künstler, zu deren Charakteristik, sowohl als Sänger wie als Darsteller kein anderes Epitheton, als „vollendet", gebraucht werden darf. Selbst der Italiener Radicchi, (in der deutschen Oper beschäftigt, obgleich das Deutsche etwas radebrechend) war für die Partie des Florestan durch Stimme, Methode und Gestalt

wie geschaffen. Nicht blos dem Mangel eines geeigneten Werkes zu einer guten Benefiz-Vorstellung verdankt das deutsche und italienische Opern-Repertoire gegenwärtig die Existenz des Fidelio, auch nicht den durch Treitschke vorgenommenen Abänderungen, sondern hauptsächlich den genannten vier Künstlern und seinem inneren Werthe. Jedoch ohne Impuls der drei Inspizienten existirte heute kein Fidelio.

Der Schöpfer dieses unsterblichen Werkes sollte sich indeß nicht lange der Freude über dessen Wiedergeburt überlassen dürfen. Kaum hatte er einen Vorgeschmack von Genugthuung in Folge besserer Würdigung seiner mühevollen Arbeit zu genießen bekommen, als die Sängerinn Milder-Hauptmann einen lebenslänglichen Contract mit der Königl. Oper in Berlin abschloß und den Wienern für immer Adieu sagte. Ihre Rolle im Fidelio der großen Aufgabe entsprechend zu besetzen blieb fortan eine Unmöglichkeit. So ruhte denn die Oper wieder, und wieder dauerte es acht volle Jahre, bis die Möglichkeit vorhanden war, sie in Scene zu bringen. In der dritten Periode wird des Weiteren davon die Rede seyn. Hier soll nur noch der Wortlaut einer eigenhändigen Anmerkung Beethoven's Platz finden, die in einem seiner Tagebücher enthalten: „Die Oper Fidelio 1814 von März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert." — Der Meister erklärt somit diese Arbeit selber für eine Verbesserung — **quod bene notandum.**

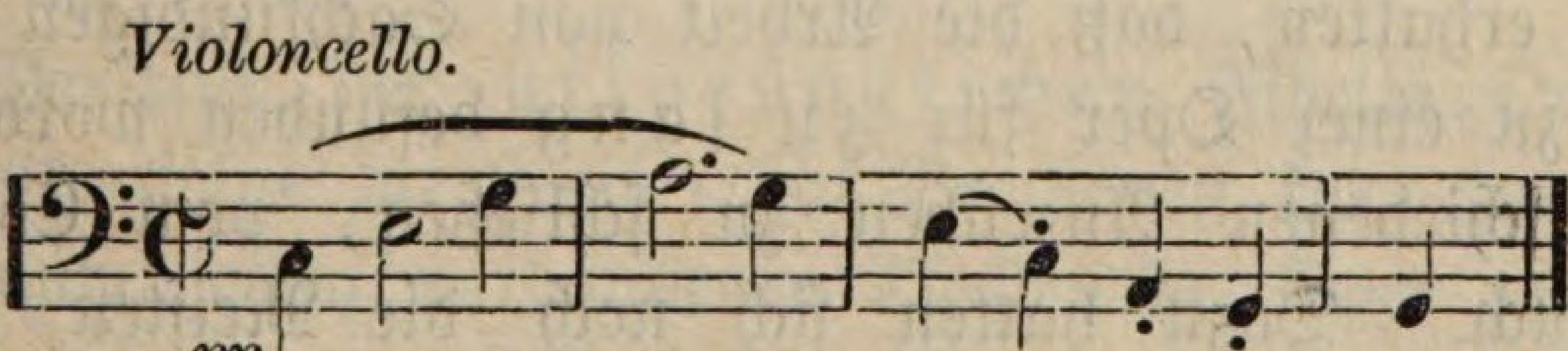
Es soll uns nun das Geschichtliche der vier zu Fidelio geschriebenen Ouvertüren beschäftigen. Vier Ouvertüren zu einer und derselben Oper! Das scheint denn doch in der gesammten Opern-Literatur ein Ausnahmefall zu seyn. „Was war es wohl, das dem vielbeschäftigten Meister zu dieser Anzahl Veranlassung gegeben?" Möge die Beantwortung dieser im musikalischen Publicum so oft ausgesprochenen Frage genügend zur Aufklärung dieses speziellen Falles beitragen, auf daß fernerhin hinsichtlich der Aufeinanderfolge wie auch der Unterscheidung in diesem vierblätterigen Kleeblatte keine Irrung mehr stattfinden könne.

Die allererste zu Fidelio geschriebene Ouverture beginnt:
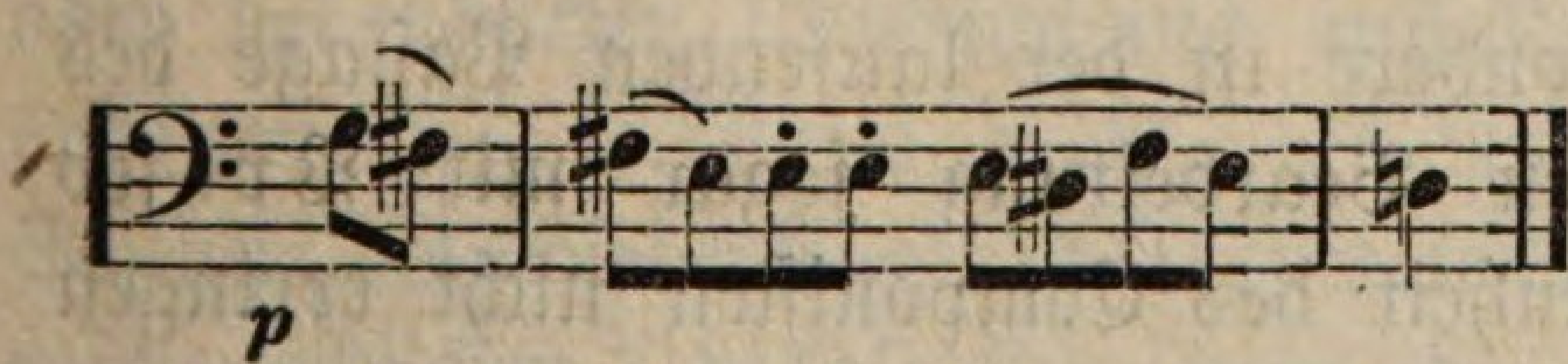


Kaum beendigt hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Lichnowsky eine Probe davon mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung vorauszugehen. Idee, Styl und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt. Die Verlagshandlung Steiner u. Comp. erwarb alsbald das Eigenthumsrecht. Erst im Verlauf des vierten Jahrzehends ist sie im Druck erschienen und figurirt im Katalog als allerletztes Werk unsers Meisters.
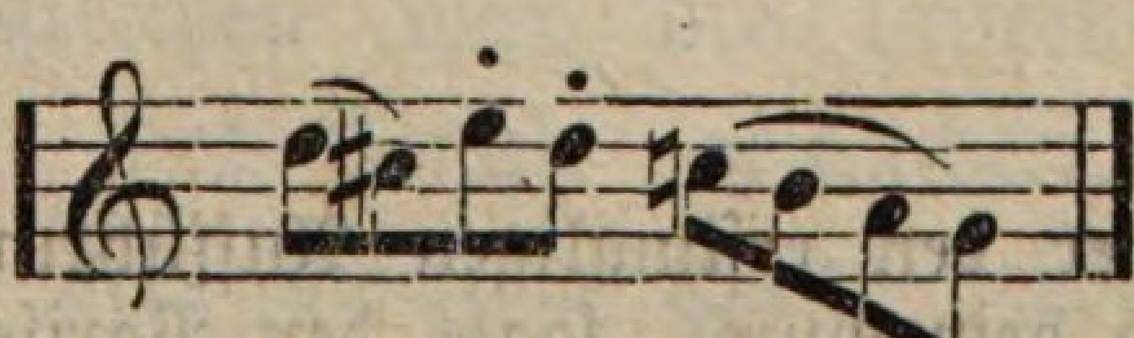
Die nun folgende Ouverture, gleichfalls in **C dur**, mit der die Oper 1805 wirklich in Scene gegangen, beginnt im Allegro-Satz:



Darin widerfuhr einem wesentlichen Theil das Schicksal, von den Holz-Blaseinstrumenten stets verdorben zu werden. Die im Violoncell beginnende Figur, vorausgehend schon von den Violinen zu Gehör gebracht:



abwechselnd mit dieser:



werden sofort beide den Bläsern zugewiesen und wechselweise von ihnen ausgeführt, während die erste Violine (Viola

in der Octave) mit der schon im Eingang des Satzes vorkommenden Steigerungsfigur



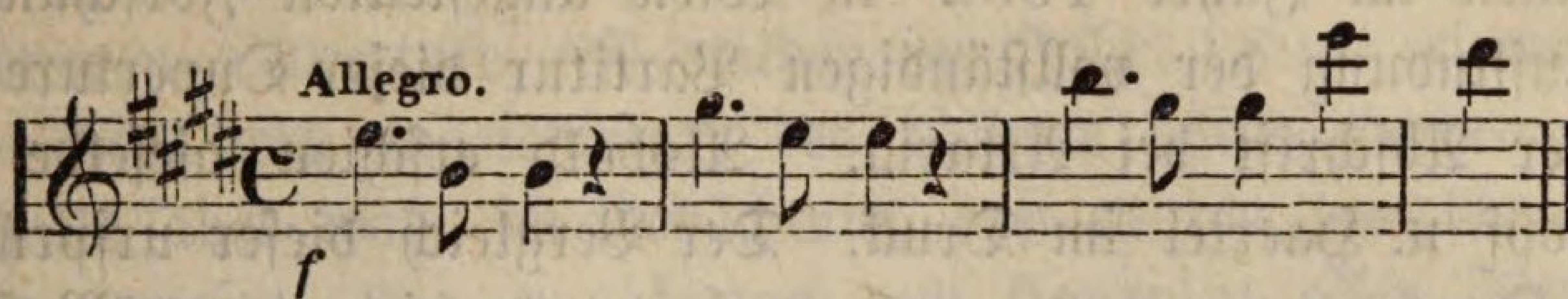
zur Seite geht. (Siehe Partitur von Seite 52 bis 57.)

Anstatt dieses Hinderniß (31 Tacte) zu guter Ausführung einfach zu entfernen, fand Beethoven für rathsam, eine Umarbeitung des Ganzen vorzunehmen, war er ja doch schon mit Umarbeiten andrer Theile des Werkes beschäftigt. Er behält die Motive sowohl zur Introduction wie auch zum Allegro-Satz, läßt letzteres Motiv, größerer Klangfülle wegen, zugleich vom Violoncell und der ersten Violine vortragen, und führt auf der Grundlage des bereits Vorhandenen einen Neubau auf — mit Einschaltung mehrerer neuen Gedanken. Mit dieser veränderten Ouverture ging die umgestaltete Oper im März 1806 wieder in Scene.*)

Dieser Neubau hatte indessen eine so ungewöhnliche Ausdehnung erhalten, daß die Arbeit von Sachkundigen als Einleitung zu einer Oper für zu lang befunden worden, und, nach verschiedenen Anzeichen zu schließen, vom Componisten selber auch. Dazu hatten sich noch die Meisten unbedingt zu Gunsten der ersten Bearbeitung erklärt, als die Hauptideen in gedrängterer Form zu Gehör bringend, überhaupt charakteristischer als Opern-Ouverture, während die zweite Bearbeitung eine Concert-Ouverture genannt worden. Dieses und der Umstand, daß nebst den Holz-Blaseinstrumenten auch die Streicher, insbesondere in der laufenden Passage des Schlusses (in der zweiten Bearbeitung sogar mit Presto überschrieben) die Zufriedenheit des Componisten nicht erringen

*) Cherubini, der den erstmaligen Aufführungen des Fidelio 1804 und auch 1805 beiwohnte, sagte den Pariser Musikern von dieser Ouverture, daß er wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupttonart nicht zu erkennen vermocht. Dieses ungerechte Urtheil ist ihm dort niemals wieder verziehen worden.

konnten, waren Ursache, daß zur Wiedereinführung der Oper 1814 eine vierte Ouverture, die in **E dur**, geschrieben worden:



die dem Orchester keinerlei Schwierigkeiten mehr in den Weg stellte. Hinsichtlich des Charakteristischen aber entspricht diese Ouverture am allerwenigsten, denn sie trägt noch viel mehr das Gepräge einer Concert-Ouverture. Wohl könnte man an dem Meister irre werden.

Die Veröffentlichung der umgearbeiteten Ouverture in **C dur** erfolgte schon um 1810 bei Breitkopf u. Haertel. Sie ist seitdem der erklärte Liebling aller Orchester geworden, weil sie bei deren vorgeschrittener Ausbildung (hier und da leider schon bis in's Virtuosenhafte!) vorzugsweise Gelegenheit zu Auszeichnung bietet.

Die Partitur der ursprünglichen Fidelio-Ouverture (in der Reihenfolge die zweite) hat Beethoven kurz vor seinem Ableben sammt allen vorhandenen Theilen der Oper mir übergeben, mit dem ausdrücklichen Wunsche, für Aufbewahrung des ganzen Convoluts an einem sichern Ort besorgt zu seyn.*) Es darf dies als bezeichnend angesehen werden, da er sich weiter um Aufbewahrung keines andern der noch vorhandenen Manuscripte bekümmert hat. In dieser Partitur fanden sich aber bei näherer Untersuchung auffallende Kürzungen und Veränderungen, so hatte z. B. die Introduction einen anderen Schluß, die wiederkehrende Trompeten-Fanfare im Allegro-Satz war gestrichen, desgleicheu war die laufende Figur in den Streich-Instrumenten des Finale gestrichen. Offenbar kamen diese Kürzungen von des Meisters Hand selber her. Was ihn

*) Es befindet sich seit 1845 in der Königl. Hof-Bibliothek zu Berlin.

hiezu veranlaßt haben mochte, ließ sich nicht errathen. Jedenfalls fühlte man, daß ein verstümmeltes Werk vorliege. — Da verhalf ein glücklicher Zufall Herrn Professor Otto Jahn bei seinen im Jahre 1852 in Wien angestellten Forschungen zur Auffindung der vollständigen Partitur dieser Ouverture in sauberer Abschrift bei Artaria. Alsbald erschien dieselbe bei Breitkopf u. Haertel im Druck. Der Vergleich dieser ursprünglichen Ouverture mit der umgearbeiteten wird dem Musiker eben so großes Vergnügen gewähren, als ihm aus einem Vergleiche des Octetts für Blas-Instrumente mit dem daraus entstandenen Quintett in **Es dur, Op.** 4, für Streich-Instrumente, zu Theil wird. Beide Umarbeitungen sind zum Studium zu empfehlen.

Wenn der feinfühlige A. B. Marx in seinem „Leben und Schaffen Beethoven's" sich für die erste Ouverture erklärt, so rede ich meiner Seits der zweiten das Wort. Marx sagt, **I,** 356: „Begeistert, ganz erfüllt von seiner Leonore war Beethoven, als er die erste Ouverture schuf." — Letzteres, das Erfülltseyn, bleibe unbestritten, die Sinnigkeit ihres Inhalts zeugt dafür; dennoch ist das Charaktergepräge nur in matten Umrissen ausgedrückt, Begeisterung aber, Beethoven'sche Begeisterung, gar wenig darin. Welch' ein gewaltiges, in sich abgeschlossenes Charakterbild hingegen ist die zweite Ouverture, ein Bild voll erhabener Züge, (davon keiner zu viel, wie in der Umarbeitung hörbar) die der Meister zu einem durchgreifenden Haupteindruck zu vereinigen wußte, wie späterhin Gleiches in den Ouverturen zu Egmont und zu Coriolan noch geschehen!

Vor allem muß dem Schöpfer jener beiden Werke das Recht zu deren Beurtheilung eingeräumt werden. In Bezug auf die erste Ouverture dürfte wohl die Stelle aus Beethoven's Brief an Matthison passen, der am Schlusse der ersten Periode mitgetheilt ist. Diese Stelle lautet: „Je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einem seine älteren Werke." Wahr ist es, daß unser Meister im Puncte der Zufriedenheit mit sich selber oft bis zum Uebermaß schwierig

gewesen, daher verschiedenen seiner älteren Werke durch eigene Geringschätzung sogar wehe gethan, so z. B. dem Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, Op. 16. Dieser Rigorosität dürfte es zuzuschreiben seyn, daß er sich der Existenz der ersten Leonoren-Ouverture erst wieder im Jahr 1823 erinnert hat, wie wir, dort angekommen, des Nähern hören werden. Man behalte aber wohl im Gedächtniß, daß es die zweite Ouverture gewesen, die er, sammt dem Convolut aller Theile der Oper, mit dem ausdrücklichen Wunsche mir übergeben, für ihre Aufbewahrung Sorge tragen zu wollen.

Wenn Marx ferner der Einwirkung der Freunde Beethoven's die Beseitigung der ersten Ouverture beimißt, als hätten sie geltend gemacht, „daß man von ihm nur Großes, Erhabenes, Gewaltiges, Unerhörtes erwarte," — wenn er noch beifügt, „daß die zweite und dritte Ouvertüre nicht mehr Prologe der Oper, sondern symphonische Dichtungen sind, durch den Gedanken an die Oper angeregt," so sind dies sämmtlich gewagte Conjecturen, wie dergleichen dem Forscher öfters entschlüpften. Stimmte Beethoven's eigene Absicht oder Neigung zu irgendeiner That mit dem Wunsche seiner Freunde überein, vielmehr, war jene bereits von ihm ausgesprochen, wie dies der Fall bei der ersten Ouverture gewesen, dann vermochte eine äußere Anregung ihn wohl bald an den Schreibtisch zu bringen. Außerdem kannte er in solchen Dingen keine Gefälligkeit noch Nachgiebigkeit; am wenigsten war mit Drängen bei ihm auszurichten. —
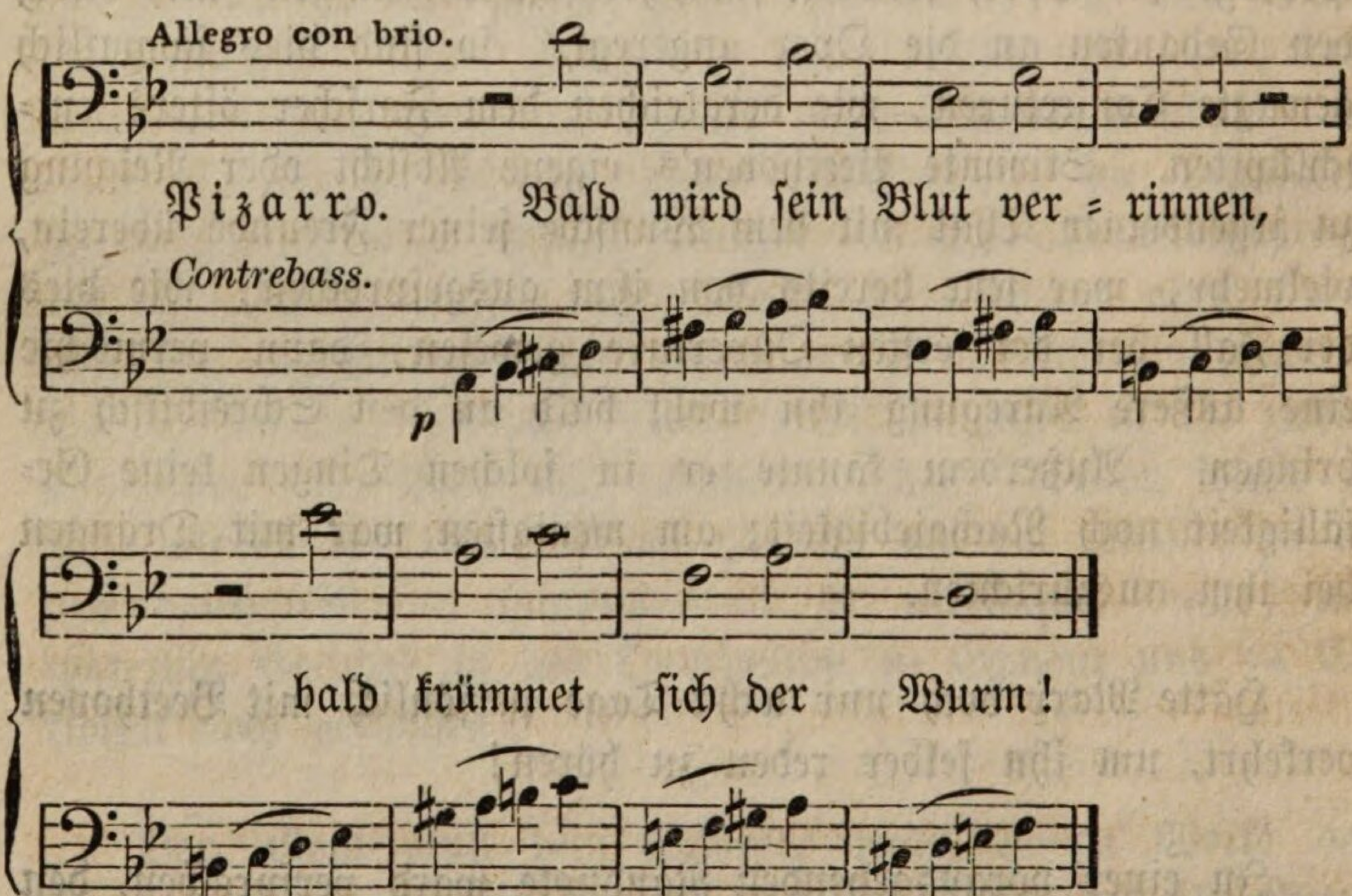
Hätte Marx doch nur acht Tage persönlich mit Beethoven verkehrt, um ihn selber reden zu hören!

In einer vorausgehenden Randnote ward versprochen, den eigentlichen Grund der Beseitigung der für Pizarro zuerst geschriebenen Arie mit Chor anzugeben. Es mag dieser komische Vorfall mit dem Bassisten Meier*) und dieser Arie dem bereits ziemlich ausgedehnten Capitel über Fidelio als Anhang

*) Friedrich Sebastian Meier geb. 1773, † 1835.

dienen, weil er denn doch ein charakteristisches Moment bietet, auch in der Lebensgeschichte Beethoven's nicht ganz ohne Analogon steht.

Schon oben erfuhren wir durch Treitschke, daß hinsichtlich zweckentsprechender Besetzung der verschiedenen Rollen „die Männer zu wünschen übrigließen.“ Der Bassist Meier hatte indessen von seinen Fähigkeiten eine höhere Meinung, vielleicht, weil er ein guter Sarastro gewesen, gewiß aber auch darum, weil er mit Mozart verschwägert war. Er pflegte demnach bei Mozart zu schwören, und überhaupt sich alles zuzutrauen. In Beziehung nun auf dieses große Selbstvertrauen faßte Beethoven den Vorsatz, ihn von solcher Schwäche zu kuriren. Durch welches Mittel sollte dies wohl bewerkstelligt werden? Durch ein ganz einfaches, aber seltenes und drastisch wirkendes. In dieser Arie nämlich befindet sich folgende Stelle:



Wie aus diesem Beispiele ersichtlich, bewegt sich die Singstimme über einem von allen Streich-Instrumenten ausgeführten Octavengang, so zwar, daß der Sänger bei jedem zu singenden Ton einen Vorschlag der kleinen Secunde vom Orchester zu hören bekommt. Ein wirklich sattelfester wird sich

von derlei „spanischen Reitern" nicht sonderlich imponiren lassen. Der Pizarro von 1805 jedoch vermochte trotz allem Krümmen und Gesticuliren dem gefährlichen Hinderniß nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Secunde durch einen Accent noch mehr hervortreten zu machen; somit mußte der wuthschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hangen bleiben. Das verursachte Gelächter. Darüber erhob aber der in seiner Einbildung verletzte Sänger ein Geschrei und warf mit Ingrimm dem Componisten unter andern auch die Worte an den Kopf: „Solchen verfl— Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben!" *)

Noch in späteren Jahren konnte die Erinnerung an diese drollige Episode aus der keineswegs ergötzlichen Fidelio-Geschichte von 1805 unsern Meister recht erheitern, besonders wenn er diesem seinem ehemaligen grimmigen Pizarro auf der Straße begegnete. Liegt darin nicht einige Aehnlichkeit mit dem einstens zu Bonn verübten Jugendstreich an dem Sänger Heller, dessen in der ersten Periode gedacht wird? Jedenfalls hatte der ernste Spaß mit dem Sänger Meier das Gute zur Folge, daß an Stelle der im ganzen unbedeutenden Arie in **B dur** eine andere gekommen, die den besten Stücken in der Oper ebenbürtig zur Seite steht.

Nach Mittheilung des Vorstehenden über dieses in unsern Tagen hochgestellte Opernwerk bleibt nur noch übrig, einige Anmerkungen in directer Beziehung auf den Gesang-Componisten Beethoven folgen zu lassen, weil sie zur Sache gehören.

Aus den Eingangsworten des Treitschke'schen Aufsatzes über Fidelio geht hervor, daß Beethoven sich durch die Composition des Christus am Oelberg zur Composition einer Oper gut empfohlen habe, d. h. nicht nur hat er dort Geschick zu dramatischer Musik gezeigt, sondern zugleich den Beweis geliefert,

---

*) Die Gemahlin dieses Sängers war die älteste Schwester der Frau Mozart. Für sie war die Partie der Königin der Nacht geschrieben.

daß er überhaupt für Gesang zu schreiben verstehe, oder, was er noch nicht vollends verstehe, bei im Großen sich darbietender Gelegenheit erlernen werde. Es ist bekannt, daß die Fähigkeit, gut für die Singstimme zu schreiben, den Instrumental-Componisten, vornehmlich wenn sie Clavierspieler sind, zu allen Zeiten abgesprochen worden, und meist mit vollem Recht. Allen Beobachtungen nach scheint es dieser Classe von Musikern am schwersten zu werden, sich mit der Physiologie des Stimmorgans und den Regeln der Gesangskunst so vertraut zu machen, daß die in der Vocal-Composition als erstes Postulat entgegentretende Einschränkung sich wie ein nothwendiges Naturgesetz von selbst ergibt und nicht erst an der Partitur sitzend erzwungen werden muß. Was im letzteren Falle resultirt, davon liegen uns aus unserer Epoche nicht wenige Beispiele vor, mit C. M. von Weber beginnend. Fast alle deutschen Componisten nach Weber haben, bald mehr, bald weniger, die Singstimme wie ein Instrument behandelt.

Auf unsern Wiener Meister damit zurückblickend, ist es außer Zweifel, daß er, zunächst durch natürliche Richtung seines Genius zur Instrumental-Musik, als der Phantasie den freisten Spielraum gewährend, hingedrängt, aber auch noch von den Einwirkungen des Pianoforte so stark befangen war, daß ihm jene Einschränkung als die größte Schwierigkeit bei der Composition für Singstimmen erscheinen mußte. Die Gewohnheit, sich den Eingebungen der Phantasie frei zu überlassen, eingeschränkt allein durch die Gesetze der Harmonie, des Rhythmus und Kenntniß der Natur der Instrumente, diese Gewohnheit, in Verbindung mit noch einem Zweiten, dem Unvermögen selber einen guten Ton hervorzubringen, — das zusammen läßt errathen, welchen Kampf Beethoven beim Ausarbeiten dieser Opern-Partitur mit sich selber zu bestehen gehabt.

Bei Anhörung des Fidelio wollte Cherubini zu dem sichern Schluß gelangt seyn, daß dessen Autor sich bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befaßt habe, woran Salieri, der einstige Führer in dieser Abtheilung, nicht

schuld gewesen, denn auch Cherubini will von diesem gehört haben, wie es ihm mit seinem Schüler ergangen. Der um volle zehn Jahre ältere französische Meister erlaubte sich demnach, dem Wiener das Gesangswesen nachdrücklich anzuempfehlen und ließ zu diesem Zwecke die Schule des Pariser Conservatoirs kommen, um sie ihm zu verehren. *) Bekanntlich sind Mehul, Adam, Jadin, Gossek, Catel, Gobert, Eler und Cherubini die Verfasser.

Untersucht man indessen die dem Fidelio vorausgegangenen Vocal-Compositionen (die Cherubini nicht gekannt hat), die Adelaide, Christus am Oelberg und die Sechs Lieder von Gellert, so ist es augenfällig, daß alle Stimmen mit bester Kenntniß ihrer Eigenheiten behandelt sind. Wie richtig z. B. ist die Unterscheidung der Vocale e und i im Gebrauche für Sopran oder Tenor, wovon C. M. v. Weber und die Späteren meist Umgang genommen haben. Wahr ist es, im Fidelio findet sich diese Unterscheidung weniger strenge beachtet, aber doch noch mit Maß. — Was war es wohl, das die Sänger zu Klagen veranlaßt und verdrießliche Conflicte für alle Theile herbeigeführt hat? Beethoven's Hartnäckigkeit, das Geschriebene für gut und singbar zu halten, diese war der Stein des Anstoßes, den weder bescheidene Vorstellungen noch diplomatische Unterhandlungen zu beseitigen im Stande gewesen. **)

Von den Sängern in dieser Oper zu Wien war es zuletzt Frau Milder-Hauptmann, die dem Verfasser 1836 in Aachen über jene Vorgänge Mittheilungen gemacht. Sie sagte unter anderm aus, daß auch sie, hauptsächlich wegen der unschönen, unsangbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E dur, harte Kämpfe mit dem Mei-

---

*) Dieses Exemplar hat sich bis in die letzten Lebenstage unsers Meisters in seiner kleinen Bibliothek erhalten, aber auch die deutsche Uebersetzung von dieser Schule in 6 Abtheilungen (bei Breitkopf u. Haertel) stand daneben.

**) Wohl zu merken, es ist von der ersten Bearbeitung die Rede, nicht von dem Fidelio, wie er gegenwärtig vorliegt.

ster zu bestehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis sie 1814 entschieden erklärte, mit jener so gestalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte. Ein Vergleich der vorliegenden Arie mit der ersten Bearbeitung wird nicht minder zu Dank gegen diese Künstlerin auffordern, wie in dem verwandten Falle mit dem Bassisten Meier. — Der Inhalt des an Treitschke gerichteten Brieschens: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt" u. s. w. wird nun keiner weiteren Auslegung bedürfen und verstanden werden.

Die mancherlei Erfahrungen aber, die unser hartnäckige Meister, zum Theil wider seinen Willen, durch alle diese Vorgänge und Conflicte machen mußte, waren aus jedem Gesichtspuncte betrachtet äußerst erwünscht, und hätte sich Gelegenheit geboten, alsbald eine zweite Oper schreiben zu können, so wären sie auch zweifelsohne nutzbringend geworden.

Frägt es sich endlich um die pecuniären Vortheile, die dem Componisten nach allen diesen Mühsalen zu Theil geworden, so sind diese vollends kläglicher Art. Vielleicht war es der erste Fall in Oestreich, daß ein Opern-Componist mit der Theater-Direction eine Tantième von jeder Vorstellung als Honorar bedungen hatte. Wir haben aber gehört, wie in Folge der feindlichen Invasion die höhere Gesellschaft die Hauptstadt verlassen, der Theaterbesuch überhaupt gestört war; addiren wir den geringen Beifall hinzu, den das Werk in nur drei Vorstellungen im Monat November 1805, in eben so vielen ungefähr im Monat März 1806 erhalten, unter denen nur die je erste ein gut besetztes Haus gesehen, so wird man kaum überrascht seyn, zu vernehmen, daß sich Beethoven's Tantièmen-Antheil nicht auf zwei hundert Gulden erhoben hat.

Dieser eben abgehandelte Zeitraum von fünf Jahren, in welchem der Künstler und der Mensch so mancherlei schwere Prüfungen zu bestehen gehabt, dürfte durch eine aus Christian Sturm's Lehr- und Erbauungsbuch von des Meisters Hand

ausgeschriebene Stelle, in directer Beziehung auf sein religiöses Gemüth, anschaulich charakterisirt werden können. Dieselbe lautet:

„Ich muß es zum Preise Deiner Güte bekennen, daß Du alle Mittel versucht hast, mich zu Dir zu ziehen. Bald gefiel es Dir, mich die schwere Hand Deines Zornes empfinden zu lassen und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest Du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen..... Nur das einzige bitte ich Dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Besserung zu arbeiten. Laß mich nur, auf welche Weise es wolle, an guten Werken fruchtbar seyn." I. S. 197.

Vielleicht läßt sich schon in nächster Zeit ein Wendepunct in Verhältnissen und Zuständen wahrnehmen.

III.

1806. Alles die Oper Fidelio Betreffende mußte im Zusammenhange gegeben werden. Es war somit unvermeidlich, daß nicht in der chronologischen Anordnung der Begebenheiten eine Störung eingetreten wäre. Der erste Theil dieser Begebenheiten datirt, wie wir gesehen, aus den Jahren 1805 und 1806; dort soll demnach der Faden der Lebensgeschichte des Tondichters wieder angeknüpft werden. Wenn ihn die Vorgänge mit der Oper etwas ermüdet hatten, und er der Erholung bedurfte, so wird es sich bald zeigen, wie wenig Zeit hiezu von Nöthen war; ja die Fruchtbarkeit bei unserm Meister gestaltet sich von hier an als eine so reiche, als wäre noch kein Tropfen aus diesem tiefen Bronnen herausgeholt worden. Erstaunlich müßte diese selbst dann noch erscheinen, wenn zwischen der Oper Fidelio und den vielen neuen Werken ein Zeitraum von einigen Jahren läge; allein es zählt dieser kaum einige Monate.

Das erste Werk, das auf die Anstrengungen mit der Oper gefolgt, war die Sonate in **F moll. Op.** 77; jene viel bewunderte Dichtung, die hinsichtlich charakteristischer Einheit nur wenige ganz ebenbürtige in der Reihe der Sonaten für Pianoforte allein zur Seite hat. Der Meister schrieb sie während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder.*) Sie ist bekanntlich diesem Freunde gewidmet. Von diesem Werke verdient noch bemerkt zu werden, daß darin der Umfang des Pianoforte schon das viergestrichene **c** erreicht. Bei dieser Ausdehnung der Claviatur nach oben ist die Fabrication über zehn Jahre stehen geblie-

*) Ries sagt S. 99 in seinen Notizen, daß er das Finale dieser Sonate von Beethoven selber gehört; wann dies geschehen, erfahren wir von ihm nicht. Es darf daher angenommen werden, daß das Werk bereits im Kopfe ausgearbeitet gewesen, bevor es auf dem Landgute des Grafen in Ungarn zu Papier kam. Hatte der Meister doch über ein volles Jahr vorher mit der Oper zu schaffen.

ben. — (Das mit Op. 58 bezeichnete Concert in **G dur** für Pianoforte dürfte nach einer von F. Ries gegebenen Notiz in das Jahr 1804 zurückfallen und der Composition der Oper Leonore-Fidelio unmittelbar vorausgegangen seyn. Ein ganz sicherer Zeitpunct seines Entstehens war nicht aufzufinden.)

Die Nachwirkungen des ersten französischen Krieges lasteten schwer auf allen gesellschaftlichen Verhältnissen der Kaiserstadt, daher auch auf den künstlerischen. Nicht einmal konnten die so beliebten Morgen-Concerte im Augarten gehalten werden, weil der Adel und ein großer Theil des musikliebenden Publikums auch nach dem Abzug des französischen Heeres noch auf dem Lande verblieben. Von Privat-Concerten konnte der nicht zu erschwingenden Kosten wegen um so weniger die Rede seyn, als der Concertgeber mit einem wohlbesetzten Orchester vor's Publikum treten mußte. Es lag im Geiste der Epoche, die verschiedenen Musikstyle strenge gesondert zu halten, demnach es den Künstlern nicht so leicht gemacht war, Concerte zu geben, wie heutzutage. Die gegenwärtig bestehende Unsitte, ein Lied, ein Clavierstück neben eine Sinfonie zu stellen und das Orchester zum müßigen Zuschauer zu machen, war damals ungekannt, und spricht dies für den wahrhaft gebildeten Sinn der Zeit, der solche Verwirrung nicht geduldet.

Schon dem Winter nahe sammelte sich die Gesellschaft wieder. Da hatte es Franz Clement,*) Orchester-Director im Theater an der Wien, einer der genialsten Musiker seiner

*) Franz Clement (auch Klement geschrieben), geb. zu Wien 1784, † daselbst 1842. — Nach Mozart wohl das am meisten bewunderte musikalische Wunderkind in der Heimath, wie in fernen Ländern. Das Wunderbarste an ihm war sein Gedächtniß, darin er alles übertroffen, was die Kunstgeschichte über ähnliche Begabung auszusagen weiß. Seyfried sagt unter Andern in Schillings Encyclopädie hierüber: „Ihn unterstützte ein Gedächtniß sonder Gleichen, wenige Proben reichten hin, um ganze Partituren vollständig, bis in's kleinste Detail der Instrumentation, auswendig zu behalten, u. s. w." — Ein bekannt gewordener Vorfall mit Cherubini im Jahre 1806 mag diese Worte bekräftigen. Der Pariser Meister wollte das über C. Vernommene selber prüfen. Nach der 3ten Probe von seiner Oper Faniska forderte er den Chef des Orchesters auf ihm eine beliebige Nummer aus dieser

Zeit, zuerst unternommen, mit seinem Orchester ein großes Concert zu veranstalten. Beethoven gab ihm hierzu das eben beendigte und für seine künstlerischen Eigenheiten (kurzer Bogen, nach der Schule der alt-italienischen Meister, Tartini, Nardini; Beherrschung der höchsten Applicatur) berühmte Conzert für die Violine in **D dur** zum Vortrage. Es hatte sich jedoch keiner beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Zwar war ein im folgenden Jahre wiederholter Vortrag dem Werke günstiger, dennoch fand Beethoven für rathsam es sogleich in ein Clavier-Concert umzuschreiben, als solches es aber vollkommen ignorirt worden. Sowohl Violin- als auch Clavierspieler verschrieen das Werk als undankbar (mit dieser Bezeichnung wurden die meisten Clavierwerke Beethoven's von den Musikern bis auf unsere Tage abgefertigt), die Violinspieler verklagten es sogar als unausführbar, weil sie vor der häufig darin angewandten hohen Applicatur zurückbebten. Erst der jüngsten Zeit war es vorbehalten, diesem herrlichen Werke in seiner ursprünglichen Gestalt ganz gerecht zu werden.

Von größeren Werken ist in diesem Jahre außer der Sonate in **F dur**, **Op.** 54, kein anderes im Druck erschienen. Der Umstand, daß in diesem Werke der Umfang von fünf Octaven nicht überschritten ist, mag als sprechender Beweis gelten, daß dessen Entstehen um mehrere Jahre zurückdatire, folglich in der Opus-Zahl vor 47 zu stehen komme. Wie müßte der leipziger Recensent über sich selbst böse werden, wenn er heute seine schiefe Beurtheilung dieser Sonate vor Augen bekäme! Nachdem der Mann gesagt, daß die beiden Sätze, aus denen sie besteht, „wieder voller wunderlicher Grillen" seyen, fährt er fort: „Es ist über Beethoven's Eigenheiten, die zu rühmenden, wie die zu tadelnden, schon so oft von Andern in diesen Blättern gesprochen worden, und auch

---

Oper auswendig am Pianoforte vorzuspielen. Allein nicht blos eine Nummer, sondern gleich die Hälfte der Oper hat ihm C. vorgespielt. Indessen war das nicht alles, womit Cherubini überrascht werden sollte. Den folgenden Tag brachte ihm C. eine der schwierigsten Nummern aus der Oper vollständig in Partitur geschrieben. Cherubini sprach von diesem Vorfall mit mir, bemerkend, niemals wieder eine Annäherung solchen Gedächtnisses getroffen zu haben.

anderwärts klagen selbst die eifrigsten Verehrer seines wahrhaft tiefen Geistes darüber; er zeigt jedoch, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte: so bleibt denn freilich Ref. nichts beizufügen, als eben die Anzeige, daß dieses neue Werk wieder gar manchen Stoff zur Wiederholung des von Andern Gesagten darbietet." Allg. Mus. Ztg. S. 639.

1807. Wir betreten nun den Boden des sehr fruchtbaren Jahres 1807, um da länger verweilen zu können.

Unmittelbar auf das Violin-Concert folgt die Composition der vierten Sinfonie in **B dur**, — dann die Beendigung der drei Streichquartette in **F dur**, **E moll** und **C dur**, **Op.** 59, die aber bereits unterm „26. Mai 1806 angefangen," (wie auf dem ersten Blatt des Manuscriptes bemerkt steht) jedoch wieder liegen gelassen wurden. *) Hierauf kommt die Ouvertüre zu Coriolan, — lauter Winterarbeiten von 1806 auf 1807.

Im Laufe des Monats Februar wurde die neue Sinfonie in einer (gegen den bestehenden Brauch) auf Subscription veranstalteten Akademie zum Vortheile des Componisten zur Aufführung gebracht, und zwar in Verbindung mit den drei vorausgegangenen Sinfonien in **C**, **D** und **Es**. — Es war dies unbezweifelt eine starke Zumuthung an die Zuhörer, und würde in unsern Tagen noch als gewagt erscheinen, gleichwohl diese Werke sämmtlich bereits Gemeingut des musikalisch-gebildeten Publicums geworden. **) Daß aber ein solches Unternehmen in jener Zeit nicht abschreckte, scheint mehr denn alles, was die Kritik über Theilnahme des größeren Publicums an Beethoven's Orchester-Musik zugesteht, ein sprechendes Zeugniß sowohl bezüglich der bereits erreichten Empfänglichkeit für des Meisters Tondichtungen überhaupt, wie nicht minder für

*) Die Entstehung dieser Sinfonie war in der ersten Ausgabe irrthümlich als unmittelbar auf den Fidelio folgend, in das Jahr 1806 zurückgesetzt.

**) Bald wird von einer noch weit stärkeren Zumuthung an das Publicum Rede sein.

den gebildeten Sinn im Allgemeinen abzugeben. Bei dieser neuen Sinfonie hatte der Componist die Genugthuung zu sehen, daß sie alsbald mehr als die andern, fast kräftiger noch als die acht Jahre früher dem Auditorium vorgeführte erste Sinfonie in **C dur**, durchgeschlagen. Die Wiener Kritik hat dieselbe ohne zugefügtes Aber und Wenn begrüßt, ein bei Beethoven's Instrumental-Musik kaum noch dagewesener Fall. — Eine andere Schöpfung in diesem Jahr ist die Messe in **C dur** — geschrieben für den Fürsten Esterhazy.

Es wird am Orte seyn zu zeigen, wie hoch Beethoven's Compositionen seit Ausgang der ersten Periode bis nun im Preise gestiegen waren.

Ein Verlags-Contract zwischen ihm und dem persönlich anwesenden Muzio Clementi, (dem hochgeschätzten Clavierspieler, Componisten und Begründer eines großen Musikverlagsgeschäftes in London,) **de dato** Wien, 20. April 1807, von beiden und Baron von Gleichenstein als Zeugen unterzeichnet, liegt im Original vor. Dem Wortlaut dieses Contractes zufolge honorirte Clementi die Doubletten nachstehender Werke, als: die drei Quartette, **Op.** 59, die vierte Sinfonie, die Ouvertüre zu Coriolan, das vierte Pianoforte-Concert in **G dur**, das Violin-Concert in **D dur**, dasselbe auch als Clavier-Concert arrangirt, mit zwei hundert Pfund Sterling zum Debit für England. Gleichzeitig enthält dieser Contract die Verpflichtung für Clementi: für drei noch zu componirende Sonaten an Beethoven die Summe von 60 Pf. St. zu bezahlen.

Werthgeschenke erhielt unser Meister fortan, die aber alle bald wieder verschwunden sind. Die Mitglieder seines engeren Kreises wußten auszusagen, daß das „böse Princip" nicht blos verstand freundlich gesinnte Menschen aus seiner Nähe zu entfernen, sondern auch Pretiosen. Wenn dann Beethoven gefragt worden, wo jener Ring, jene Uhr hingekommen, soll er nach einigem Nachsinnen gewöhnlich geäußert haben: „Ich weiß es nicht." Er wußte aber recht wohl, wie sie ihm

entkommen, wollte jedoch seine Brüder solcher Thaten nicht laut anklagen.

Zum Herbste dieses Jahres hin sehen wir die in Folge der Kriegsereignisse zerstreut gewesene Gesellschaft sich wieder zu erneuerter Thätigkeit versammeln, und zwar durch Constituirung eines Vereins für große Concerte. Der als fertiger Violinspieler allen Musikfreunden bekannte Banquier Hering stellte sich als Führer an die Spitze eines zahlreichen, aus fast lauter Dilettanten bestehenden Orchesters, darunter auch aus dem höheren Adel. Der Saal „Zur Mehlgrube" (gegenwärtig Hôtel Muntsch) diente zum Versammlungs-Locale. Indeß zeigte sich dieser etwas beschränkte Raum für den großen Zudrang bald nicht mehr ausreichend und der Verein ward genöthigt dieses in akustischer Hinsicht günstige Local mit einem, solchen Bedürfnisse ganz entgegengesetzten, zu vertauschen. Man verlegte nämlich diese Concerte in die Aula der Universität. Doch schon nach wenig Wochen sah sich Banquier Hering in Folge entstandener Mißhelligkeiten veranlaßt seinen Platz dem routinirten Leiter großer Orchester-Massen, Franz Clement, zu überlassen, durch welchen Wechsel die Dinge wesentlich gewonnen hatten.

Nun trat auch Beethoven mit dieser, Eifer und Liebe zur Sache bethätigenden Gesellschaft in Verbindung. In einer der December-Versammlungen dirigirte er selber die **Sinfonia Eroica** und ließ darauf zum ersten Mal die Ouvertüre zu Coriolan hören. In einer späteren Versammlung folgte gleichfalls unter persönlicher Leitung eine Wiederholung seiner Sinfonie in **B dur**, die sich eines noch lautern Beifalles zu erfreuen gehabt, als bei der ersten Aufführung.

Im Jahre 1807 wurden die **Sinfonia eroica Op.** 55., ferner die große Sonate in **F moll, Op.** 57, und die fünf und dreißig Variationen in **C.moll**, der Oeffentlichkeit übergeben. Wie es gekommen, daß letzteres Werk keine Opuszahl erhalten und mit No. 36 in den Katalogen figurirt, ist nicht zu sagen. Der Grund wird wohl nur bei

der damals schon eingetretenen Unordnung in der Nummerirung der Werke, so in Rücksicht ihres Entstehens wie ihrer Veröffentlichung, zu suchen seyn. — Die kritischen Expectorationen über die beiden erstgenannten Werke in der Allg. Mus. Ztg. sind wieder absonderlicher Art. Bei aller Rücksichtnahme auf den Zeitgeschmack wird es denn doch etwas schwer sich des Unwillens über die Befangenheit eines Kunstrichters zu enthalten, der über eine phantasiereiche Schöpfung ein Urtheil ausspricht, wie dort, den ersten Satz der **F moll** Sonate betreffend, geschieht. Es mögen zur Erheiterung nur einige Stellen daraus folgen:

„Jedermann kennt Beethoven's Weise, die große Sonate zu bearbeiten; und bei aller — bei der größten Mannigfaltigkeit im Einzelnen, bleibt Beethoven dieser seiner Weise im Ganzen immer ziemlich treu. In dem ersten Satze dieser Sonate hat er einmal wieder viele böse Geister los gelassen, wie man diese aus andern seiner großen Sonaten auch schon kennt: aber wahrhaftig, es ist hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, sondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerieen, zu kämpfen! Es ist jedoch über diese Eigenheiten der Laune des Meisters schon so oft gesprochen worden, daß Rec. kein Wort mehr darüber sagen mag." — Dagegen findet der zweite Satz, **Andante con moto**, und auch der dritte, **Allegro, ma non troppo**, Gnade bei dem gestrengen Herrn, ja sogar Wohlgefallen. In diesem dritten Satze findet der Kunstrichter „nichts von dem Zerhackten, Forcirten, das mehrere andere Beethoven'sche Finalen von solcher Lebendigkeit und Stärke zeigen." (!?) **IX**. S. 433.

Aus der Kritik über die **Eroica** sollen auch nur einige Stellen beigegeben werden. Z. B.:

„So sicher der Vorwurf zuweilen übertriebener Künstelei, Bizarrerie, gesuchter Schwierigkeiten der Ausführung 2c. Beethoven bei k l e i n e r e n Stücken trifft, die entweder überhaupt nicht eben viel aussagen, oder doch nichts, was nicht auf weit

einfachere, natürlichere, leichtere Weise eben so gut, wo nicht besser gesagt werden könnte: (sic) so gerecht ist es, wenn er, bei solch einem Werke, wo fast überall die Sache selbst die Schwierigkeiten für den denkenden Zuhörer oder ausübenden Musiker herbeiführt, die Vorwürfe abwirft. Eine Conversation über gewöhnliche Gegenstände soll nicht dunkel, schwer, lang seyn; wer aber von der Ausführung hoher, abstracter Materien verlanzt, sie soll erschöpfend, und doch so leicht, anmuthig, kurz sein, wie jene Conversation: der verlangt das Unmögliche, und weiß gemeiniglich selbst nicht, was er eigentlich will. Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, daß es nicht überall ein Nimium gebe, und daß nicht Beethoven's Genius, auch in diesem Werke seine Eigenheit zeige, so gern an dieses — wenigstens zu streifen, als — den mechanischen und technischen Theil betreffend, die Unmöglichkeit der gehörigen Ausführung, wie sie aus der Natur der Instrumente oder der Hände erweislich wird; und, den artistischen und aesthetischen Theil betreffend, der Genius selbst, der auch hier nicht durch Herkommliches beschränkt, sondern nur (was hiermit geschehe!) an die unabänderlichen Gesetze des aesthetischen Vermögens des Menschen überhaupt — und wenn er, der Genius, gerade die Eigenheit hat, diesem gern mehr zuzumuthen, als sich mit jenen Gesetzen verträgt, auch an diese Eigenheit erinnert werden darf, damit er sich selbst ein Gesetz werde und nicht seine Erzeugnisse in das Blaue hinaus versprenge. — Uebrigens wird es nicht fehlen, daß nicht eine Schaar Auszüge und Bearbeitungen von diesem Werke, sobald es bekannt wird, gemacht würden." IX. S. 331.

Ob sich wohl Beethoven für diese, wahrscheinlich auf dem Redactions-Bureau, gedrechselte Inschutznahme seiner Eigenheiten bedankt haben mag? Aber mit der Schaar von Auszügen und Bearbeitungen hat es der Kritiker errathen. Der Catalog weiset deren nicht weniger denn fünfzehn verschiedene auf.

Eine andere, von wesentlich verschiedener Gesinnung und Form zeugende Kritik über die **Eroica** und zugleich über die

Sinfonie in **B dur,** aus der Feder von Carl Maria von Weber, erscheint unter den Ergänzungen.

1808. Für den aufmerksamen Beobachter des Entwicklungsganges eines mächtigen Genius ist es ein angenehmes Geschäft, von Stufe zu Stufe zu folgen und ihn der Vollendung sich nähern zu sehen, bis dieser an einem Höhepunct angelangt, den zu überschreiten kaum mehr in der Möglichkeit liegt. So ergeht es dem Wanderer in Hochgebirgen. Von Stunde zu Stunde sieht er sich Höhepuncten gegenüber, die dem Anscheine nach nicht mehr überragt werden können; aber im Verfolge seiner Wanderung steht er plötzlich vor Bergriesen, die das freie Auge ohne trigonometrische Messungen für die höchsten Spitzen im weiten Umfange zu erkennen im Stande ist. — Es will dem Verfasser bedünken, daß wir im Verlaufe des Entwickelungsganges des Beethoven'schen Genius an diesem Puncte, den man in der Sinnenwelt den Gipfelpunct zu nennen pflegt, angelangt sind. Ohne Rast sehen wir ihn von einem Werke zum andern eilen, in den meisten einen höheren Flug nehmend, das mit Tönen und Harmonieen möglich zu Leistende fast erschöpfend; — halten wir uns nur an die vier Sinfonien, um einen bestimmt abgegränzten Horizont vor Augen zu haben, — dennoch sind es nur die Vorberge, die wir angestaunt.

Unbezweifelt fällt in das Jahr 1808 der Hochsommer des geistigen Entwickelungsprozeßes bei unserm Beethoven, die höchste Reife seiner Productionskraft, — die Vollendung. Rührend ist es, aus dem mehrgedachten Lehr- und Erbauungsbuche von Chr. Sturm nachstehende Stelle in einem seiner Tagebücher ausgezogen zu finden:

„Bald wird der Herbst meines Lebens da seyn. Und da wünschte ich einem fruchtbaren Baume gleich zu seyn, welcher reiche Früchte in unsern Schooß herabschüttelt. Aber im Winter meines Lebens, wenn ich einmal grau und lebenssatt werde, wünschte ich mir das Glück, daß meine Ruhe so ehrenvoll und so wohlthätig seyn möge, als die Ruhe der Natur im Winter ist." *)

*) Aus dem Aufsatze: „Ruhe der Natur im Winter." I. 49.

Soll es denn nicht scheinen, daß Beethoven diesen seinen Hochsommer nicht selber erkannt habe, als er sich diese Stelle noch besonders vor Augen gelegt, nachdem er sie doch im Buche angestrichen hatte? Es bedarf indessen wohl keiner Anmerkung, daß die Zeit seiner höchsten geistigen Potenz sich nicht auf das Jahr 1808 beschränkt, vielmehr eine Reihe von Jahren auf gleicher Höhe sich erhalten hat.

Verweilen wir etwas unter dem Baume, der den Namen unsers Meisters trägt, und besehen wir uns die von ihm in diesem Jahr hervorgebrachten Früchte.

In den Sommer-Concerten (im Augarten) kam das „Concertino“ für Pianoforte, Violine und Violoncell zum ersten Mal zur Aufführung, hatte sich aber gar keines Beifalls zu erfreuen, weil die Vortragenden es mit der Sache zu leicht genommen. Es blieb darum bis zum Jahr 1830 liegen, wo es in den Concerts spirituels von den Künstlern Boklet, Mayseder und Merk mit großem Beifalle vorgetragen worden. Geschrieben war dieses Werk für den Erzherzog Rudolph und die Künstler Seidler (Violine) und Krafft (Violoncell).

Aber erst der 22. December hat dem Publicum Beweise von der außerordentlichen Fruchtbarkeit dieses Jahres gegeben. Am genannten Tage hat der Meister im Theater an der Wien eine Akademie veranstaltet, in welcher nachstehende Werke zum ersten Mal zur Aufführung gekommen. Da die Allg. Mus. Ztg. den genauen Wortlaut des Programms aufbewahrt, so können wir uns daran halten. Dieses lautet:

Erste Abtheilung.

I. Pastoral-Sinfonie. (Nr. 5.) Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.

Zweite Abtheilung.

I. Sinfonie in C moll. (Nr. 6.)
II. „Heilig,“ mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben, mit Chor und Solo's.*)

*) Es war das Sanctus mit Benedictus aus der Messe in C dur, im vorausgegangenem Jahr bereits geschrieben. Zu den sonderbaren Maß-

III. Fantasie auf dem Clavier allein.
IV. Fantasie auf dem Clavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören und Finale endet.

(Der Leser erräth wohl, daß letzteres Werk die sogenannte Chor-Fantasie, Op. 80, ist.)

Beim Ueberblick dieses Programms wird auffallen, die Pastoral-Sinfonie als Nr. 5, die C moll-Sinfonie aber als Nr. 6 angegeben zu finden, da doch auf den gedruckten Titelblättern diese Nummern umgekehrt zu lesen. Unbezweifelt ist obige Ordnung mit Grund erfolgt. Da Beethoven nicht selten an zwei, sogar an drei Werken, zuweilen verschiedener Gattung, gleichzeitig zu arbeiten pflegte, so kann wohl angenommen werden, daß dasselbe mit diesen beiden Sinfonien ebenfalls stattgefunden. Es dürfte aber nicht unwahrscheinlich seyn, daß die C moll-Sinfonie im Ganzen früher vollendet gewesen, demnach sie bei Veröffentlichung der Pastorale vorangestellt worden. *)

Die Aufnahme aller dieser Werke von Seiten des Auditoriums war keine erwünschte und mochte wohl der Autor selber keinen bessern Erfolg erwartet haben. Denn für so Vieles und so Außerordentliches war der erforderliche Grad des Fassungsvermögens nicht vorhanden, zudem war die Ausführung eine durchweg mangelhafte, daher das Auditorium zu ungetrübtem Genusse nicht gelangen konnte. In der Fantasie

---

regeln der Wiener Censur damaliger Zeit gehörte, daß lateinische Worte aus dem Kirchentext auf den Anschlagzetteln verboten waren, im Theater aber durfte die Composition mit dem lateinischen Text ohne Anstand gesungen werden. Im Jahre 1824 werden wir aber die Engherzigkeit der Censur um vieles vergrößert finden, was als indirecter Beweis gelten kann, daß das östreichische Volk in diesen 18 Jahren in der Cultur nicht vorwärts, sondern rückwärts geschritten ist. Warum sonst eine Censur?

*) Noch im Jahre 1813 wird die C moll-Sinfonie in Wien, so auch in den Wiener Berichten der Allg. Mus. Ztg., mit Nr. 6 angeführt (S. 416.), gleichwohl schon 1809 beide Werke gedruckt waren, ersteres mit Nr. 6, das andere aber mit Nr. 5 bezeichnet.

mit Chor wurde sogar umgeworfen. Bestandene (und heute dort noch bestehende) Verhältnisse waren für Beethoven die äußere Nöthigung, dieses Viele und Außerordentliche auf ein Mal zu bieten. Es bedarf nämlich zu wissen, daß der Componist großer Werke, welche Massen zur Ausführung erfordern, nur auf zwei Momente im Jahreslauf angewiesen ist: auf die ersten zwei Tage der Woche vor Ostern, und auf die letzten vor dem Weihnachtsfeste, wo den Theatern der Kaiserstadt nur Akademien zu veranstalten gestattet ist. Auf diese günstigen Tage rechnen jedoch gewöhnlich Mehrere, darunter eine alte Künstler-Corporation, die viele Kräfte an sich zieht. Es liegt darum kaum in der Möglichkeit, in jedem Jahre nur ein Mal eines solchen Tages habhaft zu werden. Die unerläßliche Verstärkung des Chors und Orchesters, die nur in den sogenannten „Norma-Tagen" zu ermöglichen gewesen, erschwerte in damaliger Zeit noch besonders jedes derlei Unternehmen für unsern Meister. Zu allem noch der unvermeidlich enorme Kostenpunct! Einige specificirte Rechnungsausweise aus dem Jahr 1814 werden dem Leser weiter unten einen Begriff von einem Beethoven'schen Concert-Unternehmen gewähren.

Es scheint fast genug an den angeführten Schwierigkeiten bei einem derlei Unternehmen; dennoch fehlt noch eine, in directer Beziehung auf Beethoven's Schöpfungen die wichtigste, weil sie über Tod und Leben eines Tonwerks entscheidet: es ist die Erbsünde aller deutschen Orchester bis zum heutigen Tag gemeint, die sich in mangelhaften, ja meist schlechten Proben bekundet. Wollte auch Beethoven, der nicht von Amtswegen über das Orchester zu gebieten hatte, im Interesse seines Werkes auf jeden pecuniären Gewinn verzichten und alles an dessen bestmöglichste Ausführung wenden, er brachte es mit dem Handwerksgeiste der Musiker nicht fertig. War das correcte Abspielen der Noten in einer, wenn es hoch ging, in zwei Proben erreicht, dann mußte sich der Autor mit diesem Resultat begnügen. Für Begriff tiefer liegender Intentionen fehlte dem Wiener Orchester sowohl Vermögen wie auch guter Wille. Dieses Capitel in den persönlichen Erlebnissen unsers Großmeisters war eines der kläglichsten und konnte nicht ver-

fehlen üble Nachwirkungen bei ihm zurückzulassen, die sich bis an das Ende seiner Tage erhalten.

Ueber die ganz verunglückte Chor-Fantasie in dieser Akademie spricht sich der Referent in der Allg. Mus. Ztg. als gewesener Zeuge so aus: „Die Blas-Instrumente variiren das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Clarinetten verzählen sich, und fallen zugleich ein. Ein curioses Gemisch von Tönen entsteht; Beethoven springt auf, sucht die Clarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig dem ganzen Orchester zuruft: Still, still, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal! und das gepriesene Orchester muß sich bequemen, die verunglückte Fantasie noch einmal von vorn anzufangen.“ *)

Dieser Zeugenaussage soll die Erwähnung dieses Vorfalls in den Ries'schen Notizen S. 83 gegenüber gestellt werden. Sie lautet:

„Beethoven gab eine große Akademie im Theater an der Wien, wo seine **C moll**- und seine Pastoral-Sinfonie, wie auch seine Fantasie für Clavier mit Orchester und Chor zum ersten Mal aufgeführt wurden. Bei der Letzteren machte der Clarinettist, wo das letzte freundliche Thema variirt schon eingetreten ist, durch Versehen eine Reprise von acht Tacten. Da nur wenige Instrumente spielten, so fiel diese falsche Execution natürlich um so schreiender in's Gehör. Beethoven sprang wüthend auf, drehte sich um und schimpfte auf die gröbste Art über die Orchester-Mitglieder und zwar so laut,

*) J. F. Reichardt, zur selben Zeit in Wien, äußert sich in seinen „vertrauten Briefen aus Wien“ fast in gleicher Weise über diesen Vorfall. In dem von ihm angeführten Programm dieser Akademie am 22. Decbr. wird noch der Arie „Ah perfido“ erwähnt, gesungen von Fräulein Kilitschky, (Nichte von Schuppanzigh,) die später zur Königl. Oper nach Berlin gegangen und daselbst als Frau Schulz lange Jahre zu den Zierden dieser Kunstanstalt gehört hat.

daß das ganze Auditorium es hörte. Endlich schrie er: „Von Anfang!“ Das Thema begann wieder, Alle fielen richtig ein und der Erfolg war glänzend.“

Diese Gegenüberstellung zeigt doch in unerfreulicher Weise, daß Ries in seinen biographischen Notizen mit grellen Farben zu malen liebt. Sollte man nicht glauben, er spreche im Unmuthe und hier im Falle blos nach Sagenhören? Allein Ries befand sich bei der Kunstfeier am 22. December 1808 gleichfalls unter den Zuhörern. Hätte es sich für den Schüler und Freund Beethoven's nicht vielmehr geziemt über die Vorgänge dabei umständlich zu berichten, überhaupt in die neuen Werke etwas einzugehen, deren Einwirkung wenigstens auf die für den Meister wohlgesinnten Musiker zu notiren, und dergleichen? Statt allem diesen jene trockene Notiz — mit einer Färbung, als käme sie aus der Feder eines Gegners. Vollends erst das daran Hangende! Wahrlich, das darf gerechtes Bedenken erregen.

Bisher hatten wir Gelegenheit an unserm Tondichter Charakter-Eigenschaften kennen zu lernen, die bald mehr bald minder auf seinen Geist und dessen Kundgebungen eingewirkt haben. Wir haben ihn bereits auf religiösem und auf politischem Gebiete beobachtet und erkannt, daß seine Gesinnungen diesfalls auf fester Grundlage ruhten; wir kennen ebenfalls seine socialen Eigenschaften, die, wenn auch ziemlich abweichend von denen andrer Künstler, dennoch achtungswerth genannt werden müssen, weil sie auf sittlicher Basis fußten und mit der Total-Summe seiner Charakter-Eigenschaften nicht in Widerspruch gestanden. Nun sollen wir eine neue Eigenschaft an ihn kennen lernen, die nicht minder auf sein Gemüth, auf sein Künstlerwesen, und als dessen Ausfluß auch auf seine Productionen Einfluß gehabt hat. Wir wollen nun von Beethoven dem Naturfreund sprechen.

Wiederum wird uns hierbei seine Hauspostille, das mehrgenannte Buch von Ch. Sturm, als sicherer Leiter dienen. Aus der Abhandlung „Die Natur als eine Schule für das

Herz," II, 493, findet sich unter den ausgezogenen Stellen — aber auch angestrichen im Buche — die nachstehende:

„Man kann die Natur mit Recht eine Schule für das Herz nennen, weil sie uns auf sehr einleuchtende Art die Pflichten lehrt, welche wir sowohl in Absicht auf Gott, als auf uns selbst und unsere Nebenmenschen auszuüben schuldig sind.... Wohlan, ich will ein Schüler dieser Schule werden, und ein lernbegieriges Herz zu ihrem Unterrichte darbringen. Hier werde ich Weisheit lernen, die nie mit Ekel verbunden ist. Hier werde ich Gott kennen lernen, und in seiner Erkenntniß einen Vorgeschmack des Himmels finden."

Man würde sehr irren, wollte man aus Beethoven's Drange, sich viel in freier Natur zu bewegen, schließen, es sey dies blos aus Vorliebe für schöne Landschaften geschehen, oder geboten durch körperliches Bedürfniß. Hätten wir keine anderen Belege, als die Art und Weise, wie er die Erklärungen der vielen und mannigfachen Naturerscheinungen im genannten Lehrbuche seinem Studium unterzogen, es würde genügen, um mit voller Sicherheit aussagen zu dürfen, daß er sich frühzeitig schon die Kunst zu eigen gemacht, in dem großen Buche der Natur lesen und diese in jeder ihrer Erscheinungen verstehen zu können. *) Der Verfasser dieser Schrift aber, dem das Glück zu Theil geworden, unzählige Mal an der Seite des Meisters durch Feld und Flur, über Berg und Thal zu wandern, darf bekennen, daß Beethoven ihm dort oft ein Lehrer war und in diesem Unterrichte von größerer Lust und Ausdauer unterstützt gewesen, als bei dem musicalischen.

Zu besserem Verständniß werde gesagt, daß wir uns in Beethoven einen Menschen vorzustellen haben, in welchem sich die äußere Natur völlig personificirt hatte. Nicht ihre Gesetze, vielmehr die elementare Naturmacht hatte ihn bezaubert, und das einzige, was ihn in seinem wirksamen Genuß der Natur beschäftigte, waren seine Empfindungen. Auf diesem Wege ist es gekommen, daß der Geist der Natur sich in all seiner Kraft ihm geoffenbart und zur Schöpfung eines Werkes befähigt,

*) Nebst der Reutlinger Ausgabe des Sturm'schen Buches (1811) besaß unser Meister noch eine ältere davon. Die gänzliche Abnutzung des Buches zeigte, wie viel er sich damit beschäftigt hatte.
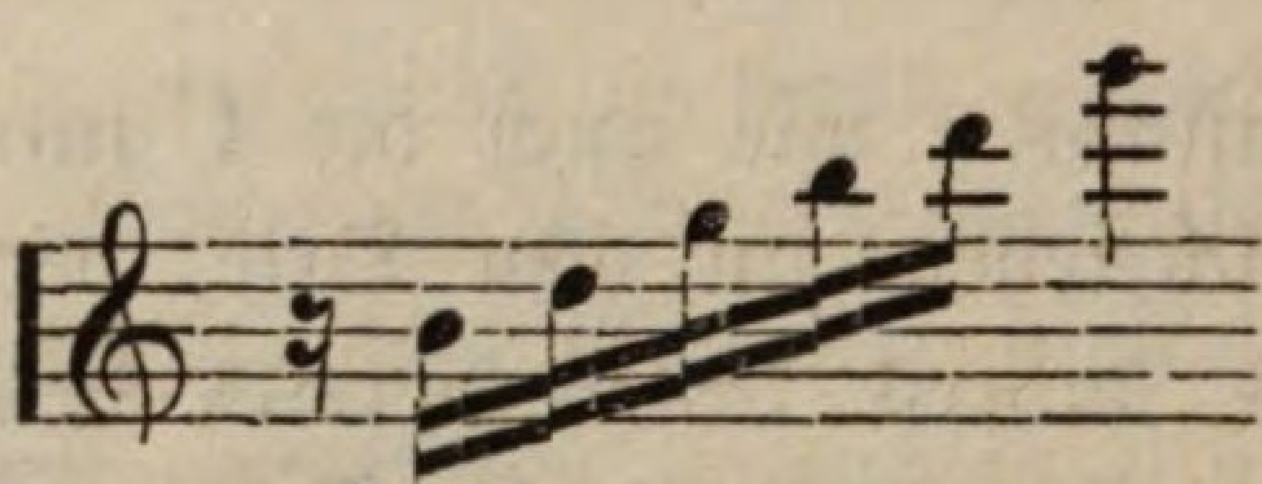
dem in der gesammten Musik-Literatur kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann, zu einem Tongemälde, in welchem Situationen aus dem geselligen Leben in Verbindung mit Scenen aus der Natur vor das geistige Auge des Zuhörers gebracht sind: die Pastoral-Sinfonie.

Ueber dieses Werk künstlerischer Weisheit zu sprechen ist für mich verlockend, weil ich über dessen Entstehung und spezielle Eigenheiten von dem Autor selber unterrichtet bin, ja auch an seiner Seite die Stellen betreten habe, wo der Impuls hiezu gegeben worden. Es wäre mehr als überflüssig, sich in Erklärungen dieses Werkes einzulassen, das sich im Ganzen selbst erklärt und längst Eigenthum aller gebildeten Musikfreunde geworden; aber es wird nicht überflüssig seyn, einige Notizen zu geben, die geeignet sind, die Intentionen des Componisten bei zwei Theilen in etwas zu verdeutlichen, um so mehr, als darüber noch nirgends gesprochen worden.

Sowohl die Pastoral- wie auch die C moll-Sinfonie sind in Heiligenstadt geschrieben, an dem Orte, der dem Leser aus den Vorgängen des Jahres 1802 bereits bekannt ist. Dieses am rechten Ufer der Donau gelegene Dorf war in jenen Jahren der gewöhnliche Sommeraufenthalt unsers Meisters, und erst mehrere Jahre später wählte er die Umgebungen der Residenzstadt nach der Südseite, als: Hetzendorf, Mödling oder Baden, zu seinem Tusculum — beide letztere Orte der ärztlicher Seits empfohlenen Thermen wegen.

In der zweiten Hälfte des April 1823, zur Zeit vieler Mühsale und Widerwärtigkeiten, schlug Beethoven eines Tages zur Erholung einen Ausflug nach der Nordseite vor, dahin ihn sein Fuß seit einem Decennium nicht mehr geführt hatte. Zunächst sollte Heiligenstadt und dessen reizend schöne Umgebung besucht werden, wo er so viele Werke zu Papier gebracht, aber auch seine Naturstudien betrieben hatte. Die Sonne schien sommerlich und die Landschaft prangte bereits im schönsten Frühlingskleide. Nachdem das Badehaus zu Heiligenstadt mit dem anstoßenden Garten besehen und manch' angenehme, auch

auf seine Schöpfungen Bezug nehmende Erinnerung zum Ausdruck gekommen war, setzten wir die Wanderung nach dem Kahlenberg in der Richtung über Grinzing fort. Das anmuthige Wiesenthal zwischen Heiligenstadt und letzterem Dorfe durchschreitend, das von einem vom nahen Gebirg rasch daher eilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und ließ seinen Blick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umher schweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sey. Es war aber alles stille. Darauf sagte er: „Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mit componirt.“ Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzirbuch und schrieb:

 *)

„Das ist die Componistin da oben, äußerte er, hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit d e n e n soll es nur Scherz sein.“ — Wahrlich, mit Eintritt dieses Motives in **G dur** erhält das Tongemälde neuen Reiz. Sich weiter über das Ganze und dessen Theile auslassend, äußerte Beethoven, daß die Tonweise dieser Abart in der Gattung der Goldammern ziemlich deutlich diese niedergeschriebene Scala im Andante-Rhythmus und gleicher Tonlage hören lasse. Als Grund, warum er diese Mit-Componistin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Diese Nennung hätte die große Anzahl böswilliger Auslegungen dieses Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an andern Orten Eingang und Würdigung erschwert haben. Nicht selten

*) Partitur S. 75.

wurde diese Sinfonie wegen des zweiten Satzes für Spielerei erklärt. An einigen Orten hatte sie das Schicksal der **Eroica.** In Leipzig glaubte man sogar, daß für das Werk die Benennung „Phantasien eines Tonkünstlers“ anstatt Sinfonie, passender wäre. Damit sollte dem Werke besser nachgeholfen seyn. Allg. Mus. Ztg. **XI.** 437.

Die andere Notiz betrifft den dritten Satz: „Lustiges Zusammenseyn der Landleute.“

Die Wiener Musikfreunde damaliger Zeit hatten ohne Erklärung des Componisten die Intention bei diesem Satze so ziemlich errathen. Sie wollten, vornehmlich in der Gestaltung des ersten Theiles im $^3/_4$ Tact, eine Nachbildung der östreichischen Tanzmusik auf dem Lande erkannt haben, wenn nicht gar eine Parodie derselben, wie sie von einem Beethoven gegeben werden könne. — In jener Zeit gab es nämlich in Oestreich noch eine charakter-eigenthümliche Volksmusik, deren Gepräge hinsichtlich des Rhythmischen, Harmonischen, aber auch der Ausführung selbst auf den gebildeten Musiker großen Reiz auszuüben nicht verfehlen konnte. Was sich in den Gebirgsgegenden Nieder-Oestreichs und der Steyermark seit Jahrhunderten im Volke erhalten hatte, es existirt nicht mehr, und mit diesem Verluste ging auch die Volkspoesie zu Grunde, wenngleich noch Verse in der Volkssprache gemacht werden. Auch dort, wie allenthalben, hat zunächst die Drehorgel alles Ureigene in Volksmusik untergraben, ihr folgte die methodisch-industrielle Civilisirung durch Männergesang-Vereine, durch die vollends dem ehrwürdig Nationalen ein Ende gemacht worden. Das Gepräge des Volksthümlichen aber einmal verwischt läßt sich schwerlich mehr durch irgendwelche Ingredienzien auffrischen. Das wird sich am meisten bei der Musik bewahrheiten, die im Denken und Fühlen des Volkes ihre Quelle findet.

Welch' particulares Interesse bei Beethoven vorzugsweise die östreichische Tanzmusik gewann, darüber sprechen Thatsachen. Bis zu seiner Ankunft in Wien (1792) war ihm,

nach eigener Aussage, außer den bergischen Volksliedern *) mit ihren eigenthümlich-seltsamen Rhythmen keine andere Volksmusik bekannt geworden. Wie viel er sich späterhin selbst mit Tanzmusik beschäftigt, bezeugt der Katalog seiner Werke. Sogar in östreichischer Tanzmusik hatte er sich versucht; indeß wollten die Spielleute diesen Versuchen das östreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen. Der letzte Versuch datirt aus dem Jahre 1819 und fällt wunderlicherweise inmitten der Composition der **Missa solemnis.** Näheres darüber, das auf geradem Wege zur Pastoral-Sinfonie zurückführt, wird nicht unwillkommen seyn.

Im Gasthofe „Zu den drei Raben" in der „vordern Brühl" bei Mödling spielte seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rheine gekommenen jungen Musiker die National-Weisen der neuen Heimath unverfälscht hören ließ. Man machte gegenseitig Bekanntschaft und alsbald wurden für dieselben einige Partien „Landler" und andere Tänze componirt. Im oben genannten Jahre hatte Beethoven wiederum dem Ansuchen dieser Gesellschaft willfahrt. Bei Ueberreichung des neuen Opus an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äußerte unter Andern in heiterster Stimmung: er habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den andern das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen, oder schlafen könne. Nachdem der Fremde, voll Freude über das Geschenk des berühmten Componisten sich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Musikanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Streiche auf's Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart, thun, um sogleich wieder im Schlaf zu fallen, — in der Pastoral-Sinfonie habe er „diese armen Leute zu copiren" versucht.

Nun, Leser, nimm die Partitur zur Hand und besehe dir „die Einrichtung" auf den Seitin 106, 107, 108, und 109.

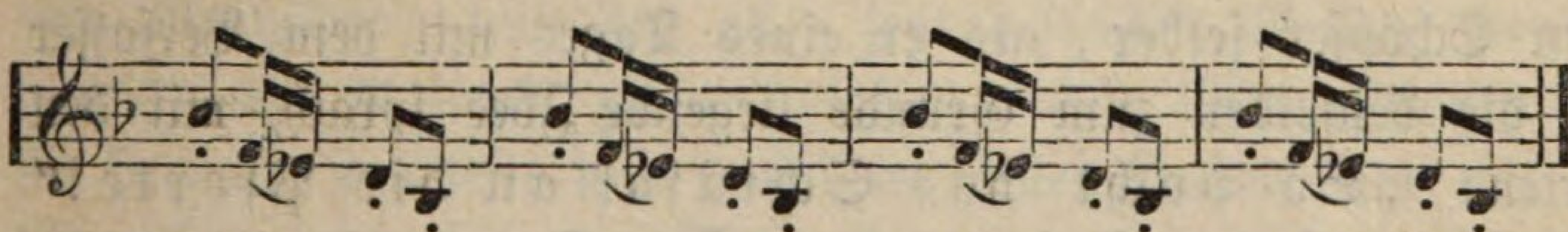
---

*) Das Herzogthum Berg und Cleve am Niederrhein. Verschwunden ist auch daselbst das Lied aus dem Volksleben und nur mehr in Sammlungen zu finden. Ein seltener Schatz.

Siehe die stereotype Begleitungsfigur der beiden Violinen auf S. 105 ff., siehe ferner den schlaftrunkenen zweiten Fagott mit den wiederholt abgesetzten paar Tönen, während Contrebaß, Violoncell und Viola ganz schweigen; erst auf Seite 108 sehen wir die Viola erwachen, sie scheint den Nachbar Violoncell zu wecken, — auch das zweite Horn macht wieder drei Stöße, ruht aber gleich wieder. Am letzten ermannen sich zu frischer Thätigkeit der Contrebaß und die beiden Fagotts. Auch der Clarinette ist Zeit und Raum zur Ruhe gelassen. —

Aber auch der auf Seite 110 sich anschließende $^{2}/_{4}$ Takt „Allegro" beruht in Form und Charakter auf dem Wesen der ehemaligen östreichischen Tanzmusik. Es gab Tänze worin der $^{3}/_{4}$ Takt plötzlich in einen $^{2}/_{4}$ Takt umschlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehends sah ich selber in den wenige Stunden von der Hauptstadt entfernten Walddörfern Laab, Kaltenleutgeben und Gaden derlei Tänze ausführen.

Ferner gehört im ersten Satze noch diese Tonfigur der östreichischen Volksmusik an:


*)

Pastoral-Sinfonie! Wie der Maler seine Landschaft in allen Partien abrundet und Uebereinstimmung in das Ganze bringt, so auch Beethoven in diesem Tongemälde. Ruhig beginnt es im Vordergrund, die mannigfaltigen Partien lösen sich immer sanft ab; beruhigend wieder, nach Furcht und Bangen erregender Schilderung des Gewitters mit Sturm, schließt der Hintergrund, und das in der Ferne verhallende Waldhorn will

---

*) Noch wird auf einen Mangel in der Partitur hinzuweisen seyn. Im ersten Satze, S. 35, sind die drei Taktpausen in der ersten Violine mit der Triolenfigur des 3ten Taktes auszufüllen. Diese muß vier Takte hindurch zu hören seyn. Von der Violine übernimmt sie die Viola und setzt sie durch 4 Takte fort.

uns noch in den letzten Takten täuschen, als wären wir in dem großen Concert=Saal der Natur gewesen. — Preis dir, erhabener Meister!

Im Kranze der sinfonischen Dichtungen unsers Meisters steht der Pastorale die C moll Sinfonie dicht zur Seite, ja, als freie Dichtung, die sich an nichts Aeußerliches anlehnt oder diesem ihre Entstehung verdankt, überragt sie jene noch, bildet überhaupt den bis dahin höchsten Triumph instrumentaler Musik. Wenn unter den Hunderten von Meisterhand geschaffenen Tonwerken keines den Satz in unbestreitbarer Weise bewahrheiten sollte, daß jedes wahrhafte Kunstwerk als Vergegenwärtigung des Göttlichen gelte, und sein Zweck sei: wirkliche Beseligung des Menschen, eben sowohl durch Verklärung des Irdischen und Vergeistigung des Sinnlichen, als durch Versinnlichung des Geistigen, so vermag dies Beethoven's C moll Sinfonie. Welch' wunderbare Vereinigung von Pathos, Würde, Mystik und Erhabenheit in den vier Sätzen! Welch' ein Leben voll Poesie entwickelt sich vor unsern Sinnen in diesem Werke und läßt uns in seine Tiefen schauen! Den Schlüssel zu diesen Tiefen gab dessen Schöpfer selber, als er eines Tages mit dem Verfasser über die denselben zum Grunde liegende Idee sprach, mit den Worten: „So pocht das Schicksal an die Pforte!" indem er auf den Anfang des ersten Satzes hinwies. In Zergliederung und Auslegung dieser Sinfonie haben sich Kritiker und Aesthetiker seit lange erschöpft. Auf das Vorzüglichste, in das Wesen der Dichtung Eingehendste und ohne überflüßiges Wortgepränge Gegebene soll wenige Seiten weiter unter hingewiesen werden. Es wäre Vermessenheit durch irgendwelche Versuche dies überbieten zu wollen.

Von großen im Laufe dieses Jahres im Druck erschienenen Werken sind zu nennen:

a) Viertes Concert (**G dur**) für Pianoforte mit Orchester, **Op.** 58.;

b) Vierte Sinfonie (**B dur**) **Op.** 60;

c) Concert für die Violine, **D dur**, mit Orchester, **Op.** 61; gleichzeitig erschien dasselbe arrangirt als Concert für Pianoforte.

In das Jahr 1808 fällt eine für die damalige Epoche interessante Begebenheit, die als charakteristische Episode auch in Beethoven's Leben mit hineinklingt, und um so mehr Erwähnung verdient, als ihr Nachklang sich bei unserm Meister noch nach Jahren wirksam erhalten und aus diesem Grunde indirect Veranlassung zur Entstehung eines seiner bedeutendsten Werke für Pianoforte gegeben hat. Dies macht die Sache speziell für uns interessant. Für Aufbewahrung dieser Begebenheit in großer Ausführlichkeit hat die Allg. Mus. Ztg. gesorgt. **XI**, Nro. 3. An diese will sich der Verfasser nur in so weit halten, als es für unsern Zweck erforderlich. Gibt sie doch Bürgschaft für die Sache, indem sie dieselbe zugleich kritisch beurtheilt. Wir lesen dort:

„Eine der ersten Damen Wien's hatte den Gedanken, zu einem gewissen italienischen Lieblingsliedchen, das poetisch gar nicht übel und für ausdrucksvolle Musik sehr geeignet ist, eine Concurrenz von Compositionen möglichst vieler Liebhaberinnen und Liebhaber, und fast aller jetzt beliebten Meister Deutschland's und Italien's zu veranlassen; diese Compositionen ließ sie hernach sammeln und auf ihre Kosten stechen, um mit den Exemplaren, außer den Theilnehmern, noch manchen andern Freunden der Kunst Geschenke zu machen. Diese Sammlung blieb Privat-Eigenthum und kam nie ins Publikum."

Der Text zu den verschiedenen Compositionen ist nachstehender:

In questa tomba oscura
lasciami riposar.
Quando vivo era, ingrata,
dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
godansi pace almen,
e non bagnar mi ceneri
d'inutile velén.

In deutscher Uebersetzung:

Laß' ruhen mich in Frieden
In dunkler Grabesnacht!
O hätt'st du Undankbare
Des Lebenden gedacht!

Entweiche, daß mein Schatten
In Frieden endlich ruht,
Nicht weckt die kalte Asche
Der gift'gen Thränen Fluth.

Von den Einen mit höchst einfacher, edler Declamation (altdeutsch,) von den Andern in anmuthiger, melodisch alt-italienischer Weise aufgefaßt, hatten sich Verschiedene auf jenem Wege bis zu sehr wunderlicher Künstelei, zu schwerfälliger Ueberladung, zu abenteuerlichem Schwulst verirrt; auf diesem Wege bis zur gewöhnlichen Opern-Arie. Dramatisch behandelt waren die meisten.

Unter den Componisten und Componistinnen befanden sich Damen von hohem Range, mehrere Fürsten, Grafen, Baronen und andere Dilettanten. Verschiedene Componisten hatten den Text mehrfach bearbeitet, z. B. Zingarelli 10 Mal, in Form neuester Canzonetten, Arietten und Opern-Arieen, Salieri 2 Mal, Sterkel 3 Mal, Paer 2 Mal. Auch einige Dilettanten hatten den Text mehrmal componirt. Aus der Zahl der Componisten sind noch zu nennen: A. Eberl, E. Förster, V. Righini, C. Zelter, W. Tomascheck, Dyonis Weber, C. Czerny, F. Weigl, endlich Beethoven, seine Composition hatte die letzte Nummer, nämlich 63.

Bis hieher alles gut — aber der Anhang! „Dieser war eine äußerst karikirte Parodie des Werkes, seines tragischen Inhalts und der dadurch eingeflößten Empfindungen. Auf einer großen Kupferplatte fand man eine lächerlich-steife, holländisch-französische Gartenpartie dargestellt, wo in einem Trauerhain von Buchsbaum ausgeschnitten ein zierliches Monument mit Todtenurne und äußerst gemeinen Engel-Jungen aufgerichtet stand; eine trauernde Gattin in weitausgreifendem Reifrock, Federschmuck und aller gewichtigen Parure der hochseligen ancienne Cour, sah man wohlgemessen auf's Knie niedergelassen das Thränentuch vor die Stirn halten — wahr-

scheinlich, um die Schminke nicht zu verwischen — u. s. w. Aber auch hierbei war für Musik gesorgt; Jakob Heckel hatte dazu eine steife, schwerfällig-täppische Menuet aus **H moll** componirt."

Diese Parodie hatte sämmtliche Wiener Componisten in Harnisch gebracht, weil sie darin eine boshafte und gemeine Persiflage finden wollten. Zufolge Wunsches aller ward beschlossen einen Protest zu veröffentlichen. Salieri, Beethoven und Weigl wurden ersucht das Wort zu führen. Nach einer diesfalls gepflogenen Berathung ward es jedoch für ungeeignet befunden vor die Oeffentlichkeit zu treten, indem das betreffende Werk dem Publicum nicht bekannt sey; noch mehr, es stand im Falle eines öffentlichen Protestes zu befürchten, daß man Gelegenheit nehmen könne selbst diesen zu parodiren. Die Erfahrung hatte ja bis dahin genugsam gelehrt, daß selbst das Erhabenste das Parodiren und Persifliren sich dort gefallen lassen müsse. Man fand demnach für rathsam, sich auf eine mißbilligende Zuschrift an die Veranlasserin dieses Sammelwerkes zu beschränken, im Uebrigen den Vorfall auf sich beruhen zu lassen. — Dieses Vorfalles und seiner nachhaltigen Einwirkung auf unsern Meister sich zu erinnern wird erst in der dritten Periode (1823) Grund und Veranlassung seyn.

IV.

1809. Mit Erzählung der Begebenheiten fortfahrend, aus denen sich der wichtigere Theil der Lebensgeschichte Beethoven's bildet, stoßen wir sogleich zu Eingang des Jahres 1809 auf eine von solcher Beschaffenheit.

Der bisherige Verlauf der Dinge in des Meisters Leben hat gezeigt, daß seine sociale Stellung eine private geblieben, nicht etwa, weil er neben seiner Beschäftigung am Schreibtisch nicht noch eine anderweitige angestrebt habe, die ihm nebst einer entsprechenden Wirksamkeit nach außen auch einen gesicherten Lebensunterhalt geboten hätte, sondern aus Gründen, die theils in, theils außer ihm gelegen. Daß auf eine solche Stellung schon vor Jahren hingezielt worden, beweiset die Klausel in dem vom Fürsten Lichnowsky ihm 1800 ausgeworfenen Jahrgehalt von 600 Gulden, die er, wie es in der schriftlichen Zusicherung heißt, so lange beziehen konnte, als er ohne „passende Anstellung" sey. Somit sehen wir unsern Tondichter noch bis zum Jahre 1809 (sein 39tes Lebensjahr) mit seinen Bedürfnissen lediglich auf dieses Jahrgehalt und auf das Erträgniß seiner Compositionen angewiesen.

Bei solchem Stande der Verhältnisse und Hoffnungen fragt es sich zunächst, welcher Art wohl eine „passende Anstellung" für Beethoven hätte seyn sollen? Keine andre, als die eines Vorstandes einer großen Capelle. Da fragt es sich aber wieder: durfte Beethoven bei dem mißlichen Zustande seines Gehöres auf die Stelle eines Capellmeisters reflectiren? Seine bereits erreichte Rangstufe als schöpferischer Künstler im Auge behaltend fragt es sich weiter noch: ließe sich wohl eine passende Anstellung (im ausgedehnten Begriffe des Wortes) für ihn anderswo ermitteln, als an einem großen Hofe? Aber die politischen Grundsätze des Mannes, der ihn unwiderstehlich beherrschende Sinn zu uneingeschränkter Freiheit und Selbständigkeit, geben diese Character-Eigenschaften wohl dem Gedanken

Raum, daß der Meister sich an einem kaiserlichen oder königlichen Hofe hätte gefallen können, er, der pure Gegensatz von einem Hofmann, der lauten Haß gegen „liebedienerische, die Hofluft erzeugende Höflinge“ im Herzen getragen? — Zu der Zeit jedoch, von der wir eben sprechen, stand es mit seinem Gehör noch nicht so schlimm, das Uebel zeigte sich nur periodisch, und die andern in ihm liegenden Gründe, betreffs der Zweifelhaftigkeit, practische Functionen ausüben zu können, kannte Beethoven selber am wenigsten; demnach wurde die Hoffnung nach einer Stelle, die eine gesicherte Lebensexistenz mit sich führt, festgehalten.

Es wurde aber so eben noch gesagt, daß die bisherige Privat-Stellung Beethoven's auch aus Gründen herrührte, die außer ihm lagen. Dies bedarf einer nähern Beschauung der Dinge um ihn herum. Es dürfte überraschen zu vernehmen, daß die Zahl außerordentlicher Werke, mit denen das Genie Beethoven's die Kunstwelt bis zu diesem Zeitpuncte bereichert hatte, weder die offenbaren noch die versteckten Gegenparteien in Wien — letztere unter den Musikern von Profession — zu besseren Gesinnungen gegen unsern Meister geführt habe. Für letztere Partei insbesondere gab sogar die **C moll** Sinfonie neue Gelegenheit zu Angriffen und Verketzerungen, denn nach dem Haydn'schen und Mozart'schen Katechismus fand sich für das Späherauge der alten Schulknaben gar manches in dieser Sinfonie, das, weil noch nicht dagewesen, oder von der Schulregel verpönt, nicht nur getadelt, auch noch lächerlich gemacht worden. Letzteres widerfuhr vorzugsweise dem **Dur**-Satz im Scherzo.*)

Wenn wir uns aber des früher schon geschilderten Bildungszustandes der Wiener Musiker erinnern, so wird es bei tieferem Eingehen in diese Dinge wohl bald einleuchten, wie

*) Der Bericht in der Allg. Mus. Ztg. XI. 269, über die erste Aufführung am 22. Dec. 1808 schließt mit dem Satze: „Ueberhaupt ist es bekannt, daß von Wien noch mehr, als von den meisten anderen Städten, jener Ausspruch des Evangeliums vom Propheten in seinem Vaterlande gilt.“

in Ermangelung eines richtigen Begriffes vom Wesen der Kunst, von dem darin liegenden sittlichen Momente, von ihrer Bestimmung im Leben, jedes der größeren Werke Beethoven's den Horizont sämmtlicher Musiker damaliger Zeit, mit äußerst geringer Ausnahme, weit übersteigen mußte. Wer in der Musik nur Erheiterung, An- und Aufregung zu suchen pflegt, dies noch in einem gewohnten Formalismus, der wird bei Beethoven's Musik vor Allem das Formale der Kritik unterziehen; ferner wird er das Technische des harmonisch-rhythmischen Baues prüfen, ob keine Abweichung oder gar Verstöße gegen althergebrachte Gesetze darin enthalten, er wird weiter das altgewohnte Richtscheit an verschiedene Sätze anlegen und wirklich finden, daß deren Längenmaß das Haydn'-Mozart'sche überschreite; er wird sich demnach blos mit dem Aeußerlichen des Kunstwerks beschäftigen, weil zu Durchforschung seines Innern der erforderliche Grad künstlerischer Bildung gebricht. Aus diesem Grunde wird er auch nicht zugestehen können, daß das Genie in solcher Potenz, wie es Beethoven besaß, Selbstregel ist, folglich beanspruchen dürfe, daß seine Producte nur mit dem von ihm selber gegebenen Maaßstabe gemessen, überhaupt beurtheilt werden sollen. Von allem diesem hatten die Musiker damaliger Zeit kein Verständniß, und kann diese Dunkelheit in den meisten Köpfen bis in unsere Tage verfolgt werden. Sprechende Zeugnisse für solche Anschauungsweise jeder Zeit liegen in den meisten Kritiken über Beethoven'sche Werke jeder Gattung in der Allg. Mus. Ztg. vor, die, man darf es für gewiß annehmen, bei Weitem nicht alles sagen, was deren Verfasser auf dem Herzen gehabt. Wir werden derlei Specimina von Unverstand und Befangenheit in fast versteinerten Traditionen noch anzuführen haben und bei einzelnen vielleicht Geduld und Berücksichtigung des Zeitgeschmackes verlieren.

Indeß, die östreichische Hauptstadt für sich allein betrachtet, ist es ja notorisch, daß der Empirismus in der Tonkunst von jeher seinen Hauptsitz daselbst aufgeschlagen hatte. Die ihrer Hohlheit und Schwäche sich wohl bewußte empirische Anschauung trat der Wissenschaft allezeit wie eine festgeschlossene Phalanx gegenüber — (desgleichen wohl auch in den andern

schönen Künsten.) In directer Beziehung auf Beethoven wollte diese ihm gegenüberstehende Macht noch immer nichts anders in ihm erkennen, als einen Revolutionär in der Kunst, der in eigenem Dünkel befangen und von ungezügelter Leidenschaft angetrieben nur von sich reden machen wolle. Welchen Antheil an solchem Gebahren insbesondere Neid, Scheelsucht, oder wirkliche Zurücksetzung gegen das Genie unsers Meisters gehabt, läßt sich errathen. Diese Gegenstrebungen wären um so kühner hervorgetreten, wenn Beethoven Miene gemacht hätte am kaiserlichen Hofe eine Anstellung zu suchen. Schon der Fall, daß der Erzherzog Rudolph *) seine musikalische Fortbildung das Jahr zuvor Beethoven's Händen anvertraut hatte, ließ die Gegner befürchten, „der Neuerer" — „der Republikaner", könne doch einstens an den kaiserl. Hof kommen.**)

Das Dilemma, in welches sein äußeres und inneres Leben durch diese Mißstände verwickelt gewesen, kannte Beethoven

*) Rudolph, Erzherzog von Oesterreich, geb. 1788, † 1831 als Erzbischof und Cardinal von Olmütz.

**) Hierbei sey einer fast unglaublichen Thatsache Raum gegeben, für deren Wahrheit auch die Allg. Mus. Ztg. einstehen wird. Dieselbe mag zugleich die Macht des Althergebrachten, aber nebenbei auch die geringe Autorität Beethoven's bei den Wiener Musikern auf's Eclatanteste beweisen. Die Sinfonia eroica war bei einigen vom Componisten in den Jahren 1805 und 1806 selber geleiteten Aufführungen stets — wie ganz in Ordnung — als aus Es dur gehend auf dem Anschlagezettel angezeigt. Die Benennung Es dur für ein Tonstück mit Vorzeichnung des dritten b war jedoch in jener Zeit zu Wien (möglich auch an andern Orten) ungekannt. Man nannte diese Tonart — wie zu Zeiten Jubal's — Dis. Als nun die Eroica in gedruckten Stimmen den dortigen Musikern in die Hände gekommen, beeilten sie sich die „Neuerung" Beethoven's zu beseitigen und diese Sinfonie bei allen Aufführungen aus Dis gehen zu lassen. Es versteht sich, daß diese Benennung bei Haydn'schen und Mozart'schen Werken gleichfalls Geltung gehabt. In den Berichten aus Wien in der Allg. Mus. Ztg. wird mehrmals auf dieses Curiosum hingewiesen, z. B. „In der Charwoche von 1808 war im Theater an der Wien großes Concert mit Mozart's Davide penitente und Beethovens Sinfonia eroica, letztere (nach dem Anschlagezettel a u s D i s.)" Allg. Mus. Ztg. X. Seite 540. — Dirigenten dieses Concerts waren: Der Capellmeister Ignaz Ritter von Seyfried und der Orchester-Director Franz Clement. — Noch im dritten Jahrzehend existirte in Wien die Tonart Dis für Es. Ueberhaupt war die „Wiener Tonschule" fortan ein Mixtum-Compositum von unglaublichen Absonderlichkeiten. Man konnte sich darüber ärgern, aber auch lachen.

recht wohl, nicht minder aber auch dessen schwierige Lösung. Es ward darum der Entschluß gefaßt, vorerst eine größere Reise nach Italien zu unternehmen, um den Gegnern für längere Zeit aus den Augen zu gehen, aber auch um sich zu erholen, denn jahrelange Anstrengungen, desgleichen die Ränke der Parteien, hatten nicht verfehlt, auf Körper und Geist nachtheilig einzuwirken. Nach der Zurückkunft aus Italien sollte über Verlegung seines Wohnsitzes in eine andere deutsche Stadt Entscheidung getroffen werden.

Da erschien inmitten dieser Mißstände und Verstimmungen urplötzlich ein **Deus ex machina**, um den Dingen nach jeder Seite hin eine andere Wendung zu geben. Beethoven erhielt durch den Grafen Truchseß-Waldburg, Oberst-Kämmerer des Königs von Westfalen, den Antrag, die Stelle eines Capellmeisters des Königs zu übernehmen. Wunderliche Ironie des Schicksals! wird der Leser vielleicht ausrufen, wenn er sich die Vorgänge aus dem Jahr 1804 mit der **Sinfonia eroica** vergegenwärtiget und den damals von heiligem Zorn durchglühten Tondichter nun als Capellmeister des Bruders des französischen Kaisers sich vorstellt; wunderlicher noch, wenn man das in Beziehung auf eine derlei Anstellung oben Angeführte mit dem Rufe an den königl. Hof zu Cassel zusammenstellt. Jedoch, dieser Ruf war ein Factum, das nicht verfehlen konnte, in allen Kreisen der Kaiserstadt großes Aufsehen zu machen. Wie immer, daß das Publicum den Besitz eines Künstlers erst dann werthzuschätzen weiß, wenn es mit dessen Verlust bedroht wird, so auch im vorliegenden Falle. Vorzugsweise waren die Kreise seiner Gönner von dieser Kunde betroffen, denn jeder fühlte, daß Beethoven, den man mit gerechtem Stolz den Seinen nannte, im Hauptsitze deutscher Tonkunst verweilen und ohne fremde Einflüsse seinen selbstgebrochenen Pfad weiter wandeln müsse.

Nach Erwägung dieses Incidenz-Punctes vereinigten sich der Erzherzog Rudolph, der Fürst Joseph von Lobkowitz, Herzog zu Raudnitz, und Fürst Ferdinand Kinsky, um allein zu thun, was die Ehre der Kaiserstadt

erheischte. Sie unterzeichneten unterm 1. März zu Gunsten Beethoven's nachstehende Urkunde:

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem außerordentlichen Talente und Genie, als Tonkünstler und Compositeur gibt, erregen den Wunsch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese, von allen übrigen Beschäftigungen ausschließliche Verwendung allein im Stande sey, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die nothwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen. Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserliche Hohheit der Erzherzog Rudolph . .	Fl.	1500
Der hochgeborne Fürst Lobkowitz	„	700
Der hochgeborne Fürst Ferdinand Kinsky	„	1800
Zusammen . .	„	4000,

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten, bei jedem dieser Theilnehmer, nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu erfolgen erbötig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt. Sollte diese Anstellung unterbleiben und Herr L. van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert seyn, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge. Dafür aber verbürgt sich Herr L. van Beethoven seinen Aufenthalt in Wien,

wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einem andern, in den Erbländern Sr. östreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte, oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt und womit sie einverstanden seyn müßten." —

Beethoven war sonach in ehrenvollster Weise an Wien, aber auch an seine Gönner mit Banden gefesselt, wie sie nur von gegenseitiger Achtung und Werthschätzung geschlungen werden. Welche Niederlage durch diese auszeichnenden Beweise von Anerkennung seiner Künstlerbedeutung der Schaar seiner dortigen Gegner beigebracht worden, bedarf wohl keiner weitläufigen Auseinandersetzung. In der Mehrzahl weniger bösartig als verblendet und in einseitigen, veralteten Kunstanschauungen befangen, fügten sie sich in das Geschehene. Von da an hatte unser Meister geraume Zeit keine Verfolgungen von den Wiener Musikern zu erfahren, denn sie fanden es bei der Wendung der Dinge gerathener, sich gleichgültig zu verhalten, fühlten sie doch, daß sie ihm in materieller Hinsicht nicht mehr schaden konnten. Vielleicht würden sie sich endlich nicht widersetzt haben, wenn ihm eine auf Kunst und Künstler einflußreiche Stellung am kaiserlichen Hofe zu Theil geworden wäre. Damit hatte es jedoch seine guten Wege. Am geeigneten Orte in der dritten Lebensperiode wird Gelegenheit seyn, die unübersteiglichen Hindernisse vor Augen zu legen, die sich für alle Zeit vor den Zugängen zur Kaiserburg für Beethoven aufgethürmt hatten. Vorerst glaubt der Verfasser aber andeuten zu sollen, daß Beethoven nur sehr kurze Zeit im Vollgenusse seiner Jahresrente verblieben. Denn schon im Jahr 1811 trat in Oestreich ein Ereigniß ein, das alle ökonomischen Verhältnisse tief erschüttert und auch unsern Tondichter schwer betroffen hat.

Aus diesen, aber noch aus andern nahe verwandten Ursachen, haben obige, eine *sorgenlose* Zukunft in Aussicht stellenden Stipulationen Schicksale erfahren müssen, von denen

erst weiterhin des näheren zu sprechen seyn wird. Wir werden sehen, wie die von Achtung und Werthschätzung geschlungenen Bande in der Folgezeit Grund zu Widerwärtigkeiten und Verstimmungen gegeben haben, die in Gemeinschaft mit anderen so gearteten nothwendigerweise sogar auf des Meisters Productionen Einflüsse zu üben nicht verfehlen konnten.

Welcher Sporn aber dem zu Thaten drängenden Genius durch das Geschehene gegeben worden, zeigt die Staunen erregende Fruchtbarkeit der nächsten Jahre, wovon der Leser alsbald den Augenschein erhalten soll. Wir sehen damit den schon früher angeführten Herzenswunsch des Meisters beinahe vollständig in Erfüllung gegangen, welcher lautet: wenn der Herbst seines Lebens da sey, einem fruchtbaren Baume zu gleichen, welcher reiche Früchte in unsern Schooß herabschüttelt. Wahrlich, wenn man die von nun an bis um das Jahr 1815 in ununterbrochener Folge zu Papier gebrachten Compositionen sowohl nach Quantität als Qualität in Betrachtung zieht, so ergibt sich dieses Gleichniß augenscheinlich, und könnte man versucht werden zu glauben, dieser Baum habe vor dem Jahre 1809 noch keinerlei Früchte in unsern Schooß herabgeschüttelt.

Darum wird es erforderlich, den Leser aufmerksam zu machen, daß von diesem Zeitpuncte an bis zu Ausgang der zweiten Lebensperiode wenig erhebliche Thatsachen, desto mehr ostensible Thaten namhaft zu machen seyn werden. Wir müssen uns gewöhnen, den Meister einige Jahre hindurch fast ununterbrochen an den Arbeitstisch gefesselt zu sehen, gleichwohl seine sehr angegriffene Gesundheit eine längere Rast dringend bedurft hätte. Dieser Umstand wird zum unabweislichen Grund, daß die Arbeit des Biographen die nächsten Jahre berührend so ziemlich den Charakter einer Chronik annehmen muß.

Dem laufenden Jahre gehört eine kaum erwähnenswerthe Episode an, die Ferd. Ries aber für wichtig gefunden, um sie in die Sammlung seiner Notizen über Beethoven aufzunehmen. Es sey darum ihrer kurz erwähnt. Es heißt dort S. 121: „Bei der kurzen Beschießung Wiens durch die Franzosen im

Jahr 1809 war Beethoven sehr ängstlich, er brachte die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar zu, wo er noch den Kopf mit Kissen bedeckte, um ja nicht die Kanonen zu hören."

Diese Anführung des Schülers, der noch vor Annäherung der französischen Heere Wien verlassen, um nach London zu reisen, zeiht den Lehrer doch zu offenbar der Furcht, wenn nicht gar der Feigheit. Ries hätte doch auch an diesem Orte einen prüfenden Blick auf das von Andern Vernommene werfen sollen, bevor er es den „ächten Quellen" zu einer vollständigen Biographie Beethoven's angereiht; er hätte, ungeachtet seiner Jugend zur Zeit des Verkehrs mit dem Meister, dessen Charakter auch von der Seite des persönlichen Muthes und Unerschrockenheit kennen lernen können, wenn er in seiner Beurtheilung stets unbefangen geblieben wäre. Hätte Beethoven die mögliche Gefahr im Falle einer Belagerung der Hauptstadt gefürchtet, so stand es ihm ja frei zu jedem Thor hinauszugehen, wie Andere gethan, um der Gefahr zu entfliehen. Er verblieb jedoch wieder so fest, wie wir ihn während der ersten französischen Occupation 1805 am Orte der möglichen Gefahr gefunden, sogar mit Insceneseßung seines Fidelio beschäftigt. Wenn sich der Meister während der Beschießung der Stadt in den Keller geflüchtet, so hat er nur gethan, was im Momente solcher Calamitäten jeder Vernünftige zu thun pflegt.

Selbst Wegeler, der doch alles von Ries Ausgesagte für gute Münze anzunehmen pflegt, vermag über diese Notiz nicht stillschweigend hinwegzugehen und stellt die Frage daneben: „Konnte nicht auch der Kanonendonner schmerzhaft auf sein krankes Gehör-Organ wirken?" — Es darf nicht ungesagt bleiben, daß wohl nicht bald wieder über einen großen Mann, dessen Charakteristik nach jeder Seite offen zu Tag gelegen, so viele Albernheiten und Geringfügigkeiten der öffentlichen Beurtheilung vorgelegt worden, als sich in den Ries'schen Notizen über Beethoven vorfinden. Der Verfasser bezieht sich diesfalls auf sein Vorwort zu dieser Ausgabe.

Bellona hatte ausgetobt, ein friedlicher Himmel breitete sich wieder über das schöne Oestreich und ganz Deutschland aus und lud die zerstreute Gesellschaft zu den liebgewohnten Beschäftigungen in Cultivirung der Künste in die Städte zurück.

Mittlerweile war aber die Offizin der Herren Breitkopf und Haertel zu Leipzig besorgt, die Ausgabe von Werken vorzubereiten, auf welche die Blicke der gesammten deutschen Musikwelt mit Sehnsucht gerichtet waren. Bald nach Abzug der feindlichen Heere erfolgte die Versendung der **Sinfonia Pastorale**, und der **C moll**-Sinfonie. Es läßt sich leicht denken, mit welcher Gier sämmtliche Orchester sich dieser neuen Erscheinungen bemächtigt hatten. Die Berichte in der Allg. Mus. Ztg. aus diesem und dem folgenden Jahr über die aller Orten stattgefundenen Aufführungen zeigen dies in zuweilen gar wunderlichen Expectorationen.

Aber nebst diesen sinfonischen Colossen erschien auch noch in diesem Jahr die herrliche Sonate mit Violoncell in **A dur, Op.** 69.

Mit Erscheinung dieser beiden Sinfonien tritt in der Leipziger Kritik zu Gunsten der Beethoven'schen Tondichtungen fast jeder Gattung offenbar ein Wendepunct ein. Nicht, daß die Werke für Orchester der Reihe nach eine unfreundliche Begrüßung von jenem Kunsttribunale erfahren hätten, was in dieser Schrift schon mit Beweisen dargelegt worden; allein die Clavier-Musik, gerade die Verkünderin der tiefverborgensten Geheimnisse des Beethoven'schen Genius, hatte bisher dort das Schicksal in ihrer Eigenthümlichkeit wenig verstanden zu werden und mußte sich mit oft unbegreiflicher Unterschätzung begegnen lassen, davon in's Künftige nur bisweilen mehr etwas vorkommt. Ein tiefes Eingehen aber dieser Kritik in den poetischen Gehalt der sinfonischen Werke war bisher auch noch nicht vorgekommen, vielmehr hatte der grammaticalische Zopf fast durchweg die Urtheile in die Feder dictirt.

Damit wird es von nun an besser. Die Beurtheilungen der Pastorale und der **C moll**-Sinfonie im zwölften Jahr-

gange liefern die ersten Zeugnisse, daß die mit alten Schulregeln geschwängerten Wolken zu Leipzig sich zu zertheilen begonnen. Wie Beethoven in Erfahrung gebracht, so flossen jene Beurtheilungen aus der Feder von Amad. Wendt, einem der ersten aus dem Kreise der dortigen Kunstrichter, der sich mit den mannigfaltigen Kundgebungen des musicalischen „Neuerers" zu Wien nicht nur ausgesöhnt, aber auch bald mit ganzer Seele befreundet hatte, was einige Anführungen beigehend bezeugen werden.

Aus den kritischen Abhandlungen des vortrefflichen Mannes über diese beiden genannten Sinfonien sollen zunächst nur wenige Sätze hier Platz finden, weil sie geeignet sind, dem Leser einen belehrenden Blick in diese Werke zu eröffnen.

Ueber die Pastorale, zuerst mit No. 6 bezeichnet, der andern aber dennoch vorausgehend:

„Das Werk enthält in Sinfonien-Form ein Gemälde des Landlebens. „„Ein Gemälde? — Soll denn die Musik malen? und sind wir nicht schon längst über die Zeiten hinaus, wo man sich auf musicalische Malerei etwas zu Gute that?"" Allerdings sind wir jetzt so ziemlich damit im Reinen, daß die Darstellung äußerer Gegenstände durch die Musik höchst geschmacklos, und von der ästhetischen Beurtheilung dessen, der sich solcher Aftermittel, Effect zu erregen, bedient, wenig zu halten sey. Allein dieser Ausspruch paßt gar nicht auf vorliegendes Werk, welches nicht eine Darstellung räumlicher Gegenstände des Landes, sondern vielmehr eine Darstellung der Empfindungen ist, welche wir bei dem Anblicke ländlicher Gegenstände haben. Daß ein solches Gemälde nicht geschmacklos, und dem Zwecke der Musik nicht entgegen sey, sieht jeder ein, der über diese Kunst sowohl als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden sollen, nachgedacht hat."

Aus der Einleitung zu der nicht weniger denn 20 Spalten einnehmenden Abhandlung über die C moll-Sinfonie, No. 5:

„Beethoven's Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.... Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Recensent dies nie gefühlt, als bei der vorliegenden Sinfonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Climax jene Romantik Beethoven's mehr, als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreißt in das wundervolle Geisterreich des Unendlichen."

Von Amad. Wendt's Eindringen in den Geist der Beethoven'schen Tondichtung soll am Schlusse dieser Periode, als dem hiezu geeigneten Orte, die vorzüglichste Beweisstelle angeführt werden. Es drängt den Biographen, auf die allerersten gründlichen und meist auch getroffenen, darum keiner Anfechtung ausgesetzten Erschließungen der tiefen Fundgruben unsers Tondichters aufmerksam zu machen, die kunsthistorisches Interesse haben, leider aber im Staube der Bibliotheken vergraben liegen. Wohl alle nachgefolgten Erklärungen (bis zu den in letzter Zeit hervorgetretenen excentrischen Verirrungen in Auslegung Beethoven'scher Tondichtungen von Chorführern der „Zukunftsmusik") gründen sich auf seine Worte und verhalten sich recht oft zu ihnen, wie Variationen zu ihrem Thema, — sonach auch in solcher Hinsicht interessant.

1810. Im Jahre 1810 sind nachstehende Früchte von dem Baume „Beethoven" in den Schooß seiner zahllosen Verehrer „herabgeschüttelt" worden:

a) Zwei große Trio's (**D dur** und **Es dur**) für Pianoforte, Violine und Violoncell, **Op.** 70.*)
b) Sextett (**Es dur**) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts, **Op.** 71. — Die Genesis dieses Werkes datirt jedoch um mehrere Jahre zurück. Zum ersten

*) Eine tief eingehende und belehrende Kritik dieses Werkes enthält No. 9 der Allg. Mus. Ztg. XV.

Mal wurde es im April 1805 in einer Quartett-Sitzung zum Benefice von Schuppanzigh zu Gehör gebracht. Sonach ergibt sich die beigesetzte Opus-Zahl als unrichtig.

c) Quartett (**Es dur**) für 2 Violinen, Viola und Violoncell, (No. 10.) **Op.** 74. — In späteren Jahren hat die liebe Einfalt diesem Werke den Beinamen „Harfen-Quartett" beigelegt. Einen haltbaren Grund wüßte wohl Niemand dafür anzugeben.

d) Sechs Gesänge von Goethe für eine Singstimme. **Op.** 75.

e) Variationen (**D dur**) für Pianoforte. **Op.** 76.

f) Fantasie (**G moll**) für Pianoforte. **Op.** 77.

g) Sonate (**Fis dur**) für Pianoforte. **Op.** 78.

h) Sonatine (**G dur**) für Pianoforte. **Op.** 79.

i) Fidelio (Leonore). Erste und zweite Bearbeitung (aus den Jahren 1805 u. 1806). Vollständiger Clavier-Auszug. **Op.** 79.

k) Ouverture zu Fidelio in zweiter Bearbeitung (aus dem Jahr 1806) für Orchester.

l) Sextett (**Es dur**) für 2 Violinen, Viola, Violoncell und 2 obligate Hörner. **Op.** 81**b.**

m) Concertino in **C dur** für Pianoforte, Violine und Violoncell. **Op.** 56.

Das Weben unsers Meisters in seiner stillen, dem äußern Geräusche entrückten Werkstätte wurde im Laufe dieses Jahres von einem Zwischenfall unterbrochen, mit dem die Lesewelt sich schon seit geraumer Zeit lebhaft beschäftigt hat. Auch in den ersten Ausgaben dieser Schrift war demselben Raum gegeben, weil er im Wesentlichen mit Beethoven's Charakteristik collidirt. Er betrifft des Tondichters Bekanntschaft mit Bettina Brentano (Frau von Arnim,) und die mancherlei gefolgten Consequenzen. Welch' besonderes Interesse die schriftstellerische Welt an letzteren genommen, wie oft dieselben in „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde" besprochen und zerlegt, wie dann weiter das Bekanntwerden von drei Briefen von Beethoven an Bettina (anfangs der vierziger Jahre) die Motive

zu anzüglichen, aber auch dissonirenden Contrapunctirungen geworden, bedarf wohl nur einer Hindeutung. Während die schriftstellerische Welt die Aechtheit dieser drei Briefe in Frage gestellt, begnügte ich mich meiner Seits die in jenem Briefwechsel dem Wiener Meister in den Mund gelegten Aeußerungen zu bezweifeln. Die Erfolge waren jedoch keine andere, als wenn sich die Kritik heutzutage mit schwerhörigen Virtuosen, Sängern und Schauspielern befaßt. Dabei soll es indeß nicht sein Bewenden behalten, vielmehr muß dieser Gegenstand hier wiederum zur Sprache gebracht werden, weil meine persönliche Stellung zu dem Fragepuncte: ächt oder nicht ächt? inzwischen eine andere geworden, demnach es mir obliegt den Gegenstand praeciser aufzufassen, als vormals geschehen.

Wie der Sohn die Rede seines Vaters in Folge genauester Vertrautheit mit dessen Gesinnungen, so auch mit der ihm eigenen Ausdrucksweise in jeglicher Gestalt, geschrieben oder mündlich überliefert, mit Sicherheit für authentisch anerkennen wird, oder nicht, so darf man wohl Gleiches vom Freunde erwarten, dem sich bei jahrelangem Verkehr jede Herzensfalte bei Beethoven, oft in Folge äußern Anlasses, geöffnet und jeder Wortausdruck so bekannt geworden, daß selbst dessen Schriftworte wie gesprochen an sein Ohr schlagen. Beide, Sohn und Freund, werden demnach in vorkommenden Fällen unschwer unterscheiden können, was von dem Vorgehaltenen mit des Vaters oder des Freundes Gesinnungen und Redeweise übereinstimmt oder nicht, und, wenn nicht ganz falsch, so doch als zweifelhaft sich darstellt. Mit Sicherheit konnte ich mich daher in der ersten Ausgabe, S. 80, folgendermaßen auslassen:

„Wer in „Goethe's Briefwechsel", II. 190, das lies't, was die anscheinend etwas überspannte Bettina in dem Briefe vom 28. Mai 1810 unsern Beethoven sagen läßt, der kann nicht umhin, sich in ihm einen Schöngeist und monströsen Worthelden zu denken, — und sehr irrig. Die Art und Weise Beethoven's sich in Allem und Jedem auszudrücken, war sein ganzes Leben hindurch die einfachste, kürzeste und bündigste,

so in der Rede wie in der Schrift, was durch die vielen von ihm bekannt gewordenen Briefe bezeugt wird. In gezierten Phrasen reden zu hören, oder derlei Geschriebenes zu lesen, war ihm unangenehm, weil überall, einfach, schlicht, ohne Spur eines Gepränges. Daß Beethoven über seine Kunst so dachte, wie Bettina schreibt, daß er in ihr eine höhere Offenbarung erkannte und sie über alle Philosophie stellte, das war ein Thema, über das er wohl öfter sprach, aber es stets mit Wenigem abthat.*) Wie würde nun Beethoven über das schöne Gerede erstaunen, das die angenehm schwatzende Bettina ihm in den Mund legt! Er würde unbezweifelt sagen: „Meine liebe wortreiche Bettina! Sie hatten einen Raptus, als sie jenes an Goethe schrieben." Bettina erzählt nämlich unter Andern in ihrem Briefe vom 28. Mai 1810 dem Altmeister zu Weimar, daß sie Beethoven's Aeußerungen über Kunst u. s. w., die er Tags vorher auf einem Spaziergange mit ihr hören ließ, niederschrieb und ihm zu lesen gab, worauf er sie verwundert gefragt: „„Und das alles hätte ich gesagt? Da muß ich einen Raptus gehabt haben."" — Mit diesen Worten Beethoven's dürfte wohl die treffendste Kritik über die an sich unstreitig gutgemeinten Ergießungen Bettina's ausgesprochen und jede weitere Bemerkung überflüßig sein. Nicht so in Bezug auf die Briefe selbst, deren Form, keineswegs aber ihre Existenz beanstandet wird.**)

Bei meinem ziemlich langen Aufenthalt 1843 zu Berlin ward mir die Ehre der Bekanntschaft mit Frau von Arnim zu Theil. Ich verdanke ihr manche interessante Mittheilung über ihr schriftstellerisches Streben, über Erreichtes und nicht Erreichtes. Ueber ihre einstige Stellung aber zu Beethoven war ich nicht so glücklich auch nur ein Wort aus ihrem Munde zu vernehmen, und dennoch war ihr meine Schrift über den Mann, folglich auch das sie persönlich darin Betreffende, bekannt. Ohne den Wunsch offen ausgesprochen zu haben, Ein-

---

*) Von Selbstlob, davon sein Mund bei Bettina überschäumt, war nie die geringste Spur an Beethoven zu entdecken.

**) Diese drei Briefe sind in den Beilagen mit aufgeführt.

sicht in diese Briefe mir zu gewähren, ließ ich es doch nicht an Andeutungen fehlen, wie wichtig es für mich wäre die Originale davon zu kennen. Allein die geschätzte Dame blieb fest gehüllt in tiefes Schweigen und überhörte alles.

Vornehmlich war und ist es der Wortlaut des dritten Briefes „Teplitz, August 1812," der starke Bedenken in mir erregt hat und immer erregen wird, so lange nicht das ganze Schriftstück wenigstens in einem Facsimile vorliegt. Der Grund zu solchem Bedenken findet sich in Beethoven's Aeußerungen darin über sein Verhalten (an Goethe's Seite) der kaiserlichen Familie gegenüber. Da drängt sich die Frage auf: wenn Beethoven in diesem ungewöhnlichen Momente zunächst die Rücksicht der Wohlanständigkeit gegen seinen erhabenen Begleiter auf dem Spaziergange, ferner gegen die gesammte Kaiserfamilie in der von Bettina gemeldeten Weise außer Acht gelassen haben sollte, wie war es wohl möglich, solches speciell gegen den gleichfalls anwesenden Erzherzog Rudolph, seinen von ihm selber allzeit hochverehrten Schüler und Gönner zu bezeigen, der ihm erst das Jahr zuvor, wie wir alsbald das Nähere hören werden, so sprechende Beweise von Theilnahme gegeben, in dessen Umgebung der Meister zu jener Zeit so häufig zu weilen gewohnt war? Hätte Beethoven sich wirklich solchen Mangels an Urbanität schuldig gemacht, so wäre Goethe nicht ganz im Unrecht gewesen, die Erinnerung an ihn aus seinem Gedächtnisse zu verwischen, aber auch die kais. Familie hätte Grund gehabt solcher Demonstration eines Künstlers fühlbare Gleichgültigkeit entgegenzusetzen. Wenn letztere in der That fortan bestanden, so lagen Ursachen und Gründe doch nach einer ganz andern Seite und waren ganz anderer Natur, als es sich aus dem Wortlaute jenes Briefes deduciren ließe. Frau von Arnim wird sonach im Interesse unsers Meisters, aber auch in Bezug der Wahrhaftigkeit ihrer selbst, nicht länger säumen, den Brief von August 1812 in einem Facsimile zu veröffentlichen, um fernerhin jede Deutung zu ersticken. *)

*) Während dieser Theil unter der Presse gelegen, hat die geschätzte Schriftstellerin das Zeitliche gesegnet. Hoffentlich wird durch die Erben ihres literarischen Nachlasses in unserer Sache ein genügender Aufschluß oder die Mittheilung des betreffenden Briefes im Facsimile erfolgen.

Sollte dieses jedoch unterbleiben, so wird man bemüßiget seyn, „den schrankenlosen Flug ihrer Einbildungskraft" auch in den drei Beethoven'schen Briefen an sie zu erkennen, wodurch deren Bedeutung und Wirkung für alle Zeit paralysirt seyn dürfte. Sie sollen nicht mehr als „selbstausgestellte Zeugnisse zu seiner Charakteristik" gelten. *)

1811. Das folgende Jahr 1811 war der Bringer des für Oestreichs Völker unheilvollen Finanz-Patents, vermöge welches der Nominal-Werth des Guldens auf ein Fünftel herabgesetzt worden. Wie schwer unser Tondichter davon betroffen ward, erhellet aus dem Umstande, daß nicht minder alle contractlichen Stipulationen, in sofern sie Papiergeld zum Gegenstand gehabt, auf ein Fünftel der lautenden Summe herabgesetzt waren. Demnach war auch Beethoven's Jahresrente von 4000 Gulden in Bancozetteln der Reduction verfallen. Sie stellte sich auf 800 Gulden Papiergeld.

In dieser alle öconomischen Verhältnisse tief erschütternden Calamität hatte sich der Erzherzog Rudolph beeilt, seinem durch diesen Schlag gleichfalls niedergebeugten Lehrer eine Urkunde zu übermitteln, deren Wortlaut zufolge ihm die seiner Seits stipulirte Summe von 1500 Gulden in Bancozetteln voll in Einlösungsscheinen zugesichert wurde. Ein wahrhaft kaiserliches Geschenk, das nicht verfehlen konnte, den Schwingen des Genius neue Kraft zu geben, um sich über die irdischen Sorgen einstweilen zu erheben. (Nach wenig Jahren schon wurde diese Bestimmung in eine lebenslängliche Rente von 600 Gulden in Silber — von jeder Bedingung entbun-

*) In jüngster Zeit will Jemand zu Teplitz ein Sonett gelesen haben, das Beethoven zur Vermählungsfeier Bettina's von Arnim gedichtet haben soll. Dies Mährchen findet sich in den „Unterhaltungen am häuslichen Heerd", No. 7, Bd. 4 — 1858. — Beethoven, der große Meister in der Rhythmik war in den Gesetzen der Metrik ganz unerfahren und hat in seinem Leben keinen ordentlichen Vers zu Stand gebracht. Existirt ein derlei Sonett von seiner Hand wirklich, so ist es nur eine Copie. Eigenhändige Copien von verschiedenen Gedichten bekannter und unbekannter Poeten sind noch bei mir aufbewahrt. Wie lange übrigens seine Neigung für Bettina gedauert, läßt sich aus dem diesem Theile beigegebenen Facsimile No. 2 ersehen. Schon ist Seite 95 darauf Bezug genommen, und somit die allfällige Frage um die Dauer der Neigung für Bettina beantwortet.

den — abgeändert.) Auf Beethoven's Ersuchen willigte auch Fürst Lobkowitz ein, daß sein Antheil von 700 Gulden gleichfalls in Einlösungsscheinen ausbezahlt werden solle. Nur in Betreff des Antheils von 1800 Gulden Seitens des Fürsten Kinsky blieb die Sache einstweilen in der Schwebe.

Hat das Finanz-Patent dem Reiche an irdischem Gute so vieles entzogen, so hat Beethoven seiner Seits der Welt an geistigem wieder so vieles gegeben, als:

a) Concert (**Es dur**) für Pianoforte (No. 5) mit Begleitung des Orchesters. **Op.** 73.
b) Fantasie (**C moll**) für Pianoforte, Chor und Orchester. **Op.** 80.
c) Sonate (**Es dur**) für Pianoforte (**Les adieux, l'absence et le retour.**) **Op.** 81.
d) Vier Arietten und ein Duett (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. **Op.** 82.
e) Drei Gesänge von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. **Op.** 83.
f) Ouvertüre zu Goethe's Egmont, in Partitur. **Op.** 84.
g) Christus am Oelberg, Oratorium, Partitur und Clavier-Auszug. **Op.** 85.

In Bezug auf das Pianoforte-Concert in **Es dur**, den Gipfelpunct aller Concert-Musik für dieses Instrument, sowohl seines geistigen Gehalts als der technischer Seits zu lösenden Schwierigkeiten wegen, ist anzumerken, daß es unter den Compositionen dieser Gattung, so auch unter den mehrstimmigen für Kammermusik, die einzige war, die vor seiner Veröffentlichung durch den Druck nicht zu Gehör gekommen. Dieses Werk wurde zum ersten Mal am 12. Februar 1812 in einer zur Geburtsfeier des Kaisers im Opern-Theater gegebenen Akademie (mit dargestellten Bildern) von Carl Czerny vorgetragen, der es sich unter Anweisung Beethoven's bestens zu eigen gemacht hatte. Der Anschlagzettel meldete ausdrücklich die Widmung des Werkes „Sr. kaiserlichen Hoheit, dem Erzherzog Rudolph." Es möchte aus dieser, gegen Sitte und Brauch stattgefundenen Kundgebung auf den inneren Drang

des Tonmeisters zu öffentlicher Danksagung an seinen durchlauchtigsten Gönner wohl mit Grund zu schließen seyn. Bei Anblick der Dedicationen, welche dieser ersten nachgefolgt sind, will es scheinen, daß unser Meister von nun an eine Reihe von Jahren hindurch fast ausschließlich für seinen Erzherzog componirt habe, wie dieser wiederum sich bestrebt hatte, durch andauerndes Studium der Tonwissenschaften, aber auch durch öffentliches Hervortreten als Componist achtungswerther Werke dem Lehrer und Führer Freude zu machen. Es wäre für den Verfasser wahrlich ein erhebendes Gefühl hinzufügen zu dürfen, daß die gegenseitige Stimmung zwischen Lehrer und Schüler fortan dieselbe geblieben. Von Seite des letzteren hatte sie thatsächlich niemals eine Aenderung erlitten. Des Lehrers Verstimmungen und übele Launen aber haben in späteren Jahren selbst den kaiserlichen Zögling und vornehmsten seiner Gönner nicht verschont, was am geeigneten Orte gezeigt werden wird.

Wie es um die öffentliche Würdigung des **Es dur** Concerts bei dessen erster Aufführung ausgesehen, darüber geben wenige Worte des Referenten für die Allg. Mus. Ztg. hinreichende Auskunft. Er sagt nicht mehr, nicht weniger, als: „Die übermäßige Länge der Composition verminderte den Total-Effect, den dieses herrliche Geistesproduct sonst ganz gewiß hervorgebracht hätte.“ — Wer findet wohl dieses Concert heutzutage noch zu lang, oder gar übermäßig lang? Wiederum zeigt diese kritische Bemerkung, daß in der Hauptsache bei den Beethoven'schen Tondichtungen in jener, wie in späterer Zeit noch, es ihre Form gewesen, daran zumeist Anstoß genommen worden. Finden sich ja doch in unsern Tagen noch gelehrte Leute, die sich mit Abzählung der Tacte einzelner Sätze, überhaupt mit Ausmessung des Flächeninhalts Beethoven'scher Werke und Vergleichung mit der Minderzahl Mozart'scher Kubikfuße, zu beschäftigen Muße haben. Weil der Epoche außer Haydn und Mozart kein anderer im Formwesen abweichender Classiker bekannt war, so erklärt sich das fortgesetzte Sträuben gegen Beethoven'sche Formen leicht. Bekanntschaft mit Seb. Bach'scher Musik hätte das Vertrautwerden mit den Eigenhei-

ten Beethoven'scher im Allgemeinen früher vermittelt. Man hätte erfahren, daß es außer den Haydn-Mozart'schen Formen noch andere geben könne und wirklich gebe.

Ueber dieses **Opus summum** in der Claviermusik ist ferner noch anzumerken, daß es während der Lebensdauer seines Schöpfers nur ein einziges Mal noch zur Ausführung gekommen, und zwar wiederum durch Carl Czerny bei Gelegenheit eines Privat-Concerts des tüchtigen Hornisten Hradetzky am 12. April 1818. Ueberhaupt muß bemerkt werden, daß sich die Virtuosen jener Epoche den Beethoven'schen Concerten mit unverholener Scheu genähert, zumal auch das Publicum keine oder nur zu geringe Sympathie dafür zu erkennen gegeben hatte. Das **C moll**-Concert und die Fantasie mit Chor ausgenommen, die im Verlauf von fünfzehn Jahren vielleicht je 2 Mal gehört wurden, ist das Violin-Concert, **Op.** 61, wie voraus gemeldet, im Jahre 1806 zum ersten Mal von Franz Clement — ohne allen Beifall — vorgetragen worden. Ein zweiter Versuch im folgenden Jahr hatte einen günstigern Erfolg, allein weit entfernt, um das Vorurtheil gegen das Werk zerstreuen zu können. Ein am 3. März 1816 bei Gelegenheit eines „Gesellschafts-Concerts" im großen Redoutensaal von einem Dilettanten gewagter dritter Versuch — blos mit dem ersten Satz — scheiterte gänzlich, wodurch der Glaube an Ausführbarkeit sich vollends festgestellt hatte. Es darf sonach wohl behauptet werden, daß dieses inhaltreiche Werk seit 1807 bis auf unsere Zeit verschollen gewesen. In ähnlicher Weise erging es dem Pianoforte-Concert in **G dur**. Es blieb an zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung liegen, das Tripel-Concert aber noch länger.

Der Hauptgrund dieser Außerachtlassung ist nirgends anders zu suchen, als in der veränderten Richtung des Clavierspiels durch Hummel, Moscheles, Carl Czerny und Andere. Die Richtung stand den Beethoven'schen Tondichtungen sowohl in Hinsicht auf Form wie Inhalt völlig entgegen. Ihr hervorstechender Charakter, ausgezeichnet durch Eleganz und Bravour in schöner, abgeglätteter Form, vermochte die Beethoven'sche

Concert- wie Clavier-Musik im Allgemeinen und Besondern, wegen ihres überwiegend geistigen Wesens, in den Concerten meist sinfonischer Form, ohne besondere Mühe aus der Oeffentlichkeit zu verdrängen. Indessen hat die jüngste Zeit dieses Vergehen einer früheren dadurch gesühnt, daß es die dem Bibliothekenstaube überlieferten Werke des Tondichters wieder in ihr Recht eingesetzt und, wie es dem Geiste gegenüber der Technik gebührt, ihnen den Rang vor allen andern angewiesen hat.

Zu den hervorragendsten Curiositäten in der Kritik Beethoven'scher Werke am hohen Gerichtshofe zu Leipzig, der beständigen Wetterfahne der Anti-Beethovenianer, darf die Beurtheilung über die erschienene Sonate (Les Adieux etc.) gezählt werden. Ihr Wortlaut mag wiederum ad oculos demonstriren, wie leichtfertig man damals mit Werken umgegangen, die unsere Zeit nicht müde wird zu bewundern. Diese kritische Curiosität lautet folgendermaßen: „Ein Gelegenheitsstück, (sic!) aber wie es ein geistreicher Meister macht! Der Abschied fängt mit einem Adagio an, dessen einfacher Hauptgedanke gleichsam lebe wohl ausspricht, geht aber bald in ein heftigeres und ausgeführtes Allegro über, das den Schmerz der Trennung bezeichnen soll; ein Andante espressivo, von einiger Schwere im Hauptgange, aber unruhiger Beweglichkeit in Neben-Figuren, deutet auf Empfindungen während der Abwesenheit (es scheint auf lange Dauer angelegt, wird aber bald und unvermuthet gestört — was ebenfalls recht artig sich deuten läßt;) [!?] und ein überraschendes, sehr lebendiges und freudenvolles Allegro, das ziemlich breit ausgeführt wird, bezeichnet das Wiedersehen." Das ist Alles, was man über dieses Werk zu sagen wußte.

In Beziehung auf die in Rede stehende Sonate darf wohl als Parenthese gefragt werden, woher es komme, daß derselben in einigen Katalogen (auch in dem thematischen bei Breitkopf und Haertel) das Epitheton „charakteristisch" beigesetzt erscheint? Sind denn alle übrigen Sonaten Beethoven's nicht charakteristisch, weil sie keine Aufschrift tragen, vermöge welcher dem Gefühle eine bestimmte Richtung gegeben wird? — Eines Tages hörte der Verfasser den Meister sich beklagen, daß er

der Sonate, Op. 13, das Epitheton „pathétique“ beigesetzt habe. „Alle Welt, bemerkte er, greift allein nach dieser Sonate, weil ihr durch den Beisatz ein auchzeichnender Name gegeben ist, der den Spielern zur Handhabe dient.“ Die Musikhandlungen wissen auszusagen, wie oft bei dem gegenwärtig vermehrten Verbrauch an Clavier-Musik die Sonate pathétique im Verhältniß zu allen übrigen gekauft wird. Mit Grund konnte sich daher ein deutscher Verleger zu dem Verfasser äußern: er wolle gern ein Honorar von 10,000 Gulden für eine neue Sonate pathétique bezahlen. Solche Wirkung erzeugt blos ein fremdes Wort, dessen Begriff der Mehrzahl im Clavier-spielenden Publicum immerhin fremd geblieben! Wie oft hätte wohl Beethoven das Epitheton „pathetisch“ seinen Werken aller Gattungen an die Stirne setzen müssen, hätte er sich wiederholen wollen?! Wenn wir die allgemein gültige Erklärung dieses Wortes zur Hand nehmen, welche lautet: „Wahrhaft pathetisch ist, was eine starke Gemüthsbewegung mit Würde und Ernst ausdrückt,“ so ergibt sich daraus die Charakteristik des Grundwesens aller Beethoven'schen Musik und wird in Bezug auf dessen Werke für Pianoforte nur noch ein Ergänzungswort hinzuzusetzen seyn, welches heißt: rhetorisch. Dieses gehört jedoch dem Vortrag an.

1812. Das Jahr 1812 zeichnet sich unter allen im Laufe der zweiten Lebensperiode des Meisters dadurch aus, daß sein Katalog um kein einziges neues Werk sich vermehrt sieht, eine Anomalie, der wir in der dritten Periode wiederholt begegnen werden. Hingegen weiß es von Entstehung mehrerer neuen Werke zu berichten, die den Ruhm ihres Schöpfers um ein ansehnliches vergrößert haben; es sind: die Sinfonie in F dur, ferner die in A dur, die Musik zu „Die Ruinen von Athen“ und die Ouverture zu dem ungarischen National-Schauspiele: „König Stephan, Ungarn's größter Wohlthäter.“ Die Dichtung zu dem Festspiele: Die Ruinen von Athen, lieferte August von Kotzebue. Es hatte den Zweck mit Beethoven's Musik, und in Verbindung mit eben genanntem National-Schauspiel, zur Eröffnungsfeier des neuen Stadttheaters in Pesth zu dienen, welche zu Anfang des Herbstes stattgefunden.

Ueber die Zeitfolge der Entstehung dieser Werke, namentlich der beiden Sinfonien, befand sich der Verfasser in den früheren Ausgaben im Irrthum, dessen Beseitigung er nun dem Grafen Brunswick verdankt, der zu jener Zeit viel um den Meister gewesen. Zufolge seiner Nachricht aus dem Jahre 1843 fällt die Composition der Ruinen von Athen in die ersten Monate des Jahres 1812; gleichzeitig geschahen aber die Entwürfe zu den beiden Sinfonien, von denen die in **F dur** (No. 8) während Beethoven's Aufenthalt zur Frühlingszeit bei seinem Bruder Johann zu Linz ausgearbeitet worden. Von dort begab er sich zur Kur nach Teplitz, wo die Ouverture zu König Stephan geschrieben ward. Nach der Rückkehr ging der gekräftigte Meister an die Ausarbeitung der **A dur**-Sinfonie (No. 7). — Es tritt sonach mit beiden Sinfonien hinsichtlich der Umtauschung der Nummern derselbe Fall ein, wie von der Pastorale und der in **C moll** anzumerken gewesen. Ueber den Beweggrund hierfür wußte Graf Brunswick nichts zuverlässiges mitzutheilen. Meiner Seits suche ich denselben lediglich in der gleichen Tonart (**F dur**) bei der Pastorale und der zunächst darauf gefolgten, später mit No. 8 bezeichneten.

Aus Beethoven's Correspondenz mit Bettina Brentano ist uns sein Verweilen zu Teplitz 1812 bekannt. An die Reise dahin von Linz aus knüpft sich nachstehender Fall.

Behufs Regulirung seiner ökonomischen Verhältnisse stellte Beethoven an den zu Prag wohnenden Fürsten Kinsky persönlich das Ansuchen, den in der Rente-Urkunde vom 1. März 1809 ihm zufallenden Antheil gleich den beiden anderen hohen Theilnehmern in Einlösungsscheinen umsetzen zu wollen. Der Fürst willigte in das Ansuchen und händigte dem Tonmeister die Summe von 60 Stück Ducaten als à Conto-Zahlung ein, mit dem Beifügen, an seinen Rentmeister in Wien die Weisung erlassen zu wollen, daß unserm Meister bei dessen Zurückkunft in die Residenz die weiteren Rückstände sofort ausbezahlt werden sollen. Jedoch noch während Beethoven's Aufenthalt zu Teplitz hatte der Fürst das Unglück, in Folge eines Sturzes

vom Pferde das Leben zu verlieren, bevor noch die beabsichtigte Weisung an den Wiener Rentmeister erlassen war. Die eingesetzte Vormundschaft über seine Erben respectirte des Verstorbenen Versprechen an Beethoven nicht und wollte sich lediglich an den Wortlaut des Finanzpatentes — Reducirung der stipulirten Summe auf ein Fünftel — halten. Beethoven sah sich demnach veranlaßt sich mit einer Klage an die böhmischen Landrechte zu wenden. Durch Spruch vom 18. Januar 1815 verurtheilte dieses Obergericht die fürstliche Vormundschaft zur Zahlung einer jährlichen Rente von 1200 Gulden in Einlösungsscheinen — anstatt der 1800 Gulden in Bancozetteln — angefangen vom 3. November 1812. Einige Jahre später verwandelte sich diese Summe in 300 Gulden in Silber. Dabei hatte es sein Verbleiben.

1813. Die eine lange Reihe von Jahren ohne Rast und Ruhe fortgesetzten Anstrengungen am Arbeitstische konnten auf den physischen Zustand unsers Meisters, insbesondere auf seinen fortan leidenden Unterleib, nicht anders als verderblich einwirken. Was die Kur zu Teplitz Gutes bewirkt hatte, ward schon in den nächsten Monaten wieder zerstört. Das Jahr 1813 ergibt sich sonach, wie kaum eines der früheren, als ein leidenvolles. Zufolge der dem Verfasser gewordenen Mittheilungen von Andreas Streicher und dessen Gemahlin, die beide als besonders theilnehmende Freunde zur Zeit unserm Meister nahe gestanden, befand sich nicht minder sein Gemüthszustand in einer Verfassung, wie seit dem Prüfungsjahr 1803 nicht bemerkt worden.

Es sollte daher auf ärztlichen Rath im Sommer dieses Jahres eine Kur in dem nahen Baden versucht werden, und scheint es aus dem Inhalte des hier folgenden Briefes von seinem kaiserlichen Zögling, Erzherzog Rudolph, hervor zu gehen, daß dies Beethovens allererste Kur an diesem Badeorte gewesen. Der Erzherzog schreibt:*)

*) Das Original dieses Briefes befand sich in der Autographen-Sammlung von Franz Gräffer in Wien.

„Lieber Beethoven!

Mit vielem Vergnügen habe ich aus Ihrem Briefe vom 27. des vor. Mon., den ich erst vorgestern Abends erhielt, Ihre Ankunft in meinem lieben Baden erfahren und hoffe Sie, wenn es Ihre Zeit erlaubt, morgen Vormittags bei mir zu sehen, da der Aufenthalt von einigen Tagen, den ich hier gemacht, schon so vortheilhaft auf meine Gesundheit gewirkt, daß ich ohne Nachtheil für dieselbe zu befürchten, Musik hören und wieder selbst ausführen kann. Möchte Ihr Aufenthalt in dieser gesunden und schönen Gegend gleiche Wirkung auf Ihren Zustand hervorbringen, so wäre mein Zweck, den ich durch Sorge für Ihre Wohnung beabsichtigt, gänzlich erfüllt.

Baden, den 7. Juni 1813.

Ihr Freund

Rudolph."

Diese Zeilen des Erzherzogs gewähren einen klaren Blick in das freundschaftliche Verhältniß zwischen Schüler und Lehrer. Der kaiserliche Prinz hatte sich in liebevoller Theilnahme für den leidenden Lehrer sogar mit Aufsuchen einer passenden Wohnung in seinem „lieben Baden" befaßt. Dieses Verhältniß erinnert zu sehr an Leopold Schefers Novelle „Meister und Schüler", als daß ich es mir versagen könnte, eine der treffendsten Stellen daraus hier beizufügen . . . . Diese lautet: „Man tritt als Kunstjünger mit seinem Meister in ein unbeschreibliches Verhältniß. Er führt uns in ein großes ewiges Reich ein, das in der Welt doch über alle Welt steht. Er macht uns bekannt mit Männern, die längst dahin sind und doch vor uns wandeln und leuchten in den Werken, und walten und herrschen. Er schenkt uns den Geist der Kunst durch seinen Geist und sein Wissen und Können. Wir schauen in seine uns offene Seele und durch unsern Lehrer wird uns erst die Größe, die Schönheit, die Holdseligkeit der ganzen Welt verständlich, und durch ihn aufgeschlossen und durch die Vernunft uns nach- und vorgeschaffen, wird sie zuletzt selbst unser Eigenthum. Oder wahrer uns auszudrücken: wir gelangen durch ihn erst zu unsers eigenen Gehaltes Besitz und

heben durch ihn die Schätze unsers Geistes und Herzens. Eine Verbindung zwischen Meister und Jünger dauert zeitlebens, und nur ein Nichtswürdiger legt die Ehrfurcht vor seinem Meister ab, und wenn er ihn zehnmal überböte. Ein Dankbarer behält die Freude an seinen Werken, seinem Wirken und Wohlergehen in aller Art, wie es einem Menschen, einem Künstler nur wohlergehen kann.“ — Das hat der kaiserliche Prinz bis an sein Lebensende bethätigt.

Zufolge Mittheilungen von Frau Streicher, die im Laufe des Sommers von 1813 gleichfalls in Baden weilte, befand sich unser Tondichter auch in Hinsicht auf Körperbedürfnisse aller Art in verwahrlosetem Zustande. Es fehlte an guter Kleidung, mehr noch an Wäsche. Wem die Schuld solcher Verwahrlosung zuzuschreiben, ob dem gänzlichen Versenken in seinen Studien, oder dem ihn bevormundenden Bruder Carl, wäre mit Gewißheit nicht auszusagen. Vielleicht fällt die Schuld nach beiden Seiten.*) Die theilnehmende Freundin war demnach sogleich nach ihrer Rückkunft in Wien mit Hülfe ihres Gemahls für Herbeischaffung des Benöthigten besorgt. Nach beendigtem Aufenthalte zu Baden bezog unser neubelebter Meister wieder die für ihn offen gelassene Wohnung im Hause seines Freundes Baron Pasqualati auf der Mölker-Bastei, in welcher ihm der Verfasser dieser Schrift zu Ende März 1814 zum ersten Mal gegenüber zu stehen die Ehre gehabt. Es ward ferner ein Bedienter angenommen, der ein Schneider war und im Vorzimmer des Componisten sein Handwerk ausgeübt hat. Derselbe, im Vereine mit seiner Frau, die jedoch nicht im Hause wohnte, pflegte den Meister mit rührender Sorgfalt bis in das Jahr 1816, — und diese geregelte

*) Unterm 15. Mai 1813 findet sich von des Meisters Hand in seinem Tagebuch folgende Stelle verzeichnet: „Eine große Handlung, welche seyn kann, zu unterlassen und so zu bleiben — o welcher Unterschied gegen ein unbeflissenes Leben, welches sich in mir so oft abbildete — o schreckliche Umstände, die mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, aber deren Ausübung, — o Gott, Gott, sieh auf den unglücklichen B. herab, laß es nicht länger so dauern.“ — Diese Ausrufe gelten als Commentare für die Situation.

Lebensweise bekam unserm Freunde sehr wohl. Hätte sie nur wenige Jahre noch fortdauern können.

An diese Situation knüpfen sich Merkmale von Liebe und Verehrung Seitens des Fürsten Lichnowsky, die wohl einer näheren Erwähnung werth sind. Der Fürst war es gewohnt seinen Liebling recht oft in seiner Werkstätte zu besuchen. Nach beiderseitiger Uebereinkunft sollte von seiner Anwesenheit keine Notiz genommen werden, damit der Meister nicht gestört werde. Der Fürst pflegte nach einem Morgengruß irgend ein Musikwerk durchzublättern, den arbeitenden Meister eine Weile zu beobachten und dann wieder mit einem freundlichen „Adieu" die Stube zu verlassen. Dennoch fühlte sich Beethoven durch diesen Besuch gestört und verschloß zuweilen die Thür. Unverdrossen stieg der Fürst wieder 3 Stockwerke hinab. Als aber der schneidernde Bediente im Vorzimmer saß, gesellte sich die fürstliche Durchlaucht zu ihm und harrte so lange, bis sich die Thür öffnete und sie den Fürsten der Tonkunst freundlichst begrüßen konnte. Das Bedürfniß war somit gestillt. Es ist dies wohl ein schönes Seitenstück zu dem, was wir eben erst von den Gesinnungen des Erzherzogs Rudolph vernommen haben. Es war jedoch dem allerverehrten Kunst-Mäcen beschieden, nicht lange mehr seines Lieblings und dessen Schöpfungen sich freuen zu können, denn schon am 15. April des folgenden Jahres hat er das Zeitliche gesegnet!

Das Jahr 1813 weiß von neu erschienenen Werken nur ein einziges zu nennen: Die erste Messe in **C dur, Op.** 86. Die Entstehung dieses Kirchenwerkes geht jedoch bis in's Jahr 1807 zurück, wie dort bereits angezeigt wurde. Es ward für den Fürsten Esterhazy geschrieben und im Laufe des Sommers 1808 zu Eisenstadt unter Leitung des Componisten aufgeführt. Aus Jos. Haydn's Lebensgeschichte ist die Vorliebe dieses Kunst-Mäcen's für Kirchenmusik bekannt, von der er jedoch weniger erhoben als unterhalten seyn wollte. Dies erklärt den oft wenig kirchlichen Geist in Hay'dns Messen, darin der Capellmeister dem Geschmacke seines Fürsten, gewiß nicht selten gegen sein eigenes besseres Gefühl, möglichst nahe

zu kommen bestrebt war. Aber dadurch wurde der Fürst zu verwöhnt, um nicht alle andere Compositionen mit Haydn'schen Maßstabe zu messen. Zur selben Zeit war der große Meister bereits in Ruhestand getreten und Joh. Nep. Hummel functionirte als Capellmeister zu Eisenstadt.

An die Aufführung dieser Messe in der fürstlichen Residenz knüpft sich nachstehender Vorfall. Es war Sitte an diesem Hofe, daß nach beendigtem Gottesdienst die heimischen wie fremden musikalischen Notabilitäten sich in den Gemächern des Fürsten zu versammeln pflegten, um mit ihm über die aufgeführten Werke zu conversiren. Beim Eintritte Beethoven's wendete sich der Fürst mit der Frage an ihn: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?" Der Eindruck dieser sonderbaren Frage, der wahrscheinlich noch mehrere kritische Anmerkungen nachgefolgt sind, war auf unsern Tondichter ein um so empfindlicherer, als dieser den zur Seite des Fürsten stehenden Capellmeister lachen sah. Dies auf sich beziehend, vermochte nichts mehr ihn an einem Orte zu halten, wo man seine Leistung so verkannt und er überdies noch eine Schadenfreude an seinem Kunstbruder wahrnehmen zu müssen geglaubt. Noch am selben Tag verließ er Eisenstadt.

Von dort datirt das Zerfallen mit Hummel, mit dem jedoch ein vertrauliches Verhältniß nicht bestanden hat. Leider war es niemals zu einer Erklärung zwischen Beiden gekommen, wobei es sich vielleicht herausgestellt hätte, daß das fatale Lachen nicht Beethoven gegolten, vielmehr der sonderbaren Art, wie Fürst Esterhazy die eben gehörte Messe kritisirte (an der wohl manches auszusetzen bleibt.)

Aber Gründe anderer Art hatten dem Hasse Beethoven's noch besonders Nahrung gegeben. Der eine betraf eine mit Hummel gemeinschaftliche Neigung zu einem Mädchen, der andere die Richtung, welche dem Clavierspiel, wie auch den Compositionen für dieses Instrument, zu allererst durch Hummel gegeben worden, wie vorausgehend erwähnt ist.

Erst in den letzten Lebenstagen Beethoven's, **post tot discrimina rerum**, ist durch Hummels Erscheinen am Krankenbette die zwischen beide Künstler sich gelagerte Wolke plötzlich auseinander gestoben. Näheres darüber unter den Charakterzügen."

Von der Messe in **C dur** verdient noch angemerkt zu werden, daß sie in Folge Eigenthums des Fürsten Esterhazy so spät der Oeffentlichkeit übergeben werden konnte. In Wien ist sie gar erst im Jahre 1816 zum ersten Mal durch Gebauer in der Augustiner-Hofkirche zur Aufführung gekommen.

V.

Wir stehen nun vor einem der wichtigsten Momente im Leben des Meisters, in welchem alle bisher dissentirenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, sich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten. Wir haben nämlich über die am 8. und 12. December 1813 in der Aula der Universität stattgehabten Aufführungen der **A dur**=Sinfonie und der Sinfonie: „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria" zu sprechen, welche Feierlichkeit von dem k. k. Hofmechaniker Mälzel zum Vortheile der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen östreichischen und bayerschen Krieger veranstaltet worden war.

Ueber diese Begebenheit liegt die ganz von Beethoven's Hand geschriebene Danksagungs=Urkunde an die dabei mitgewirkt habenden Künstler vor, welche zum Behufe der Veröffentlichung abgefaßt war. Ihrer Mittheilung mögen jedoch einige Stellen aus dem Bericht über diese Feier vorangehen, der sich in der Allg. Mus. Ztg. **XVI**, No. 4, vorfindet, weil er als der Ausdruck der öffentlichen Meinung in der Kaiserstadt betrachtet werden darf.

Es heißt darin: „Längst im In= und Auslande als einer der größten Instrumental=Componisten geehrt, feierte bei diesen Aufführungen Herr van Beethoven seinen Triumph. Ein zahlreiches Orchester, durchaus mit den ersten und vorzüglichsten hiesigen Tonkünstlern besetzt, hatte sich wirklich aus patriotischem Eifer und innigem Dankgefühl für den gesegneten Erfolg der allgemeinen Anstrengungen Deutschlands in dem gegenwärtigen Kriege zur Mitwirkung ohne Entschädigung vereinigt und gewährte, unter der Leitung des Componisten, durch sein präcises Zusammenspiel ein allgemeines Vergnügen, das sich bis zum Enthusiasmus steigerte. Vor allem verdiente die neue Sinfonie jenen großen Beifall und außerordentlich gute Aufnahme, die sie erhielt. Man muß dies neueste Werk des Genie's Beethoven's selbst, und wohl auch so gut ausgeführt hören,

wie es hier ausgeführt wurde, um ganz seine Schönheiten würdigen und recht vollständig genießen zu können.... Das Andante*) mußte jedesmal wiederholt werden, und entzückte Kenner und Nichtkenner. — Was sodann die Schlacht betrifft: will man nun einmal sie durch Töne der Musik auszudrücken versuchen, so wird man wenigstens es eben auf die Art machen müssen, wie es hier geschehen. Einmal in die Idee eingegangen, erstaunt man freudig über den Reichthum, und noch mehr über die genialische Verwendung der Kunstmittel zu jenem Zweck. Der Effect, ja selbst die recht eigentliche Täuschung ist ganz außerordentlich; und es läßt sich wohl ohne alles Bedenken behaupten, es existire gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunst, das diesem Werke gleich käme."

Ein Werk wie die Schlacht-Sinfonie mußte kommen, um die noch immer auseinandergehenden Urtheile zu vereinigen und somit den Gegnern jeder Art plötzlich den Mund zu stopfen. Das ist gelungen; ob aber für immer, soll sich in der dritten Periode zeigen.

Der Wortlaut des erwähnten Dankschreibens ist folgender:

„Ich halte es für meine Pflicht, allen den verehrten mitwirkenden Gliedern der am 8. u. 12. Dec. gegebenen Akademie, zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kais. östr. und kgl. bayer'schen Krieger, für ihren, bei einem so erhabenen Zweck dargelegten Eifer zu danken.

„Es war ein seltener Verein vorzüglicher Tonkünstler, worin ein jeder einzig durch den Gedanken begeistert, mit seiner Kunst auch etwas zum Nutzen des Vaterlandes beitragen zu können, ohne alle Rangordnung auch auf untergeordneten Plätzen, zur vortrefflichen Ausführung des Ganzen mitwirkte.

*) Auf die ursprüngliche Benennung des zweiten Satzes dieser Sinfonie mit Andante ist besonders aufmerksam zu machen. Erst in den gedruckten Stimmen erschien dessen Vertauschung mit „Allegretto," das aller Orten Mißverständnisse zum Nachtheil des Charakteristischen erzeugt hat. In späteren Jahren empfahl darum der Meister wieder die erstere Benennung.

„Wenn Herr Schuppanzigh an der Spitze der ersten Violine, und durch seinen feurigen, ausdrucksvollen Vortrag das Orchester mit sich fortriß, so scheuete sich ein Hr. Ober-Capellmeister Salieri nicht, den Tact den Trommeln und Canonaden zu geben; Hr. Spohr und Hr. Mayseder, jeder durch seine Kunst der obersten Leitung würdig, wirkten an der zweiten und dritten Stelle mit, und Hr. Siboni und Giuliani standen gleichfalls an untergeordneten Plätzen.

„Mir fiel nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Composition war; wäre sie von einem andern gewesen, so würde ich mich eben so gern, wie Hr. Hummel, an die große Trommel gestellt haben, da uns Alle nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unsrer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben, erfüllte.

Den vorzüglichsten Dank verdient indessen Hr. Mälzel, in sofern er als Unternehmer die erste Idee dieser Akademie faßte, und ihm nachher durch die nöthige Einleitung, Besorgung und Anordnung der mühsamste Theil des Ganzen zufiel. Ich muß ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Composition, einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können.

Ludwig van Beethoven"

1814. Somit wären wir bei dem Jahre 1814 angelangt, mit welchem die zweite Periode schließen soll. Es gestaltet sich dieses in der Lebensgeschichte Beethoven's unstreitig als das glanzvollste, denn wir sehen den Tondichter sich auf die höchste Spitze seines Ruhmes erheben; nebstbei ist es aber auch in materieller Hinsicht das lucrativste. Haben wir im Vorausgegangenen vernommen, daß es Zwischenräume von

mehreren Jahren gegeben, wo er nicht dazu kommen konnte, die Musikfreunde wieder einmal zu einer Kunstfeier einzuladen, so werden wir ihn im Verlaufe dieses Jahres nicht weniger denn vier Mal das Publicum in großer Masse um sich versammeln sehen. Herbeigeführt wurde dies durch den außerordentlichen Beifall, den die A dur Sinfonie und die Schlacht bei Vittoria erhalten, ferner durch Wiedereinführung der Oper Fidelio in veränderter Gestalt, aber auch durch wichtige Zeitereignisse.

Schon im Laufe des Januars erfolgte die Wiederholung der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, und zwar im großen Redouten-Saale. Erst in diesem Raume bot sich Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der Schlacht-Sinfonie in Ausführung zu bringen. Aus langen Corridoren und entgegengesetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegen einander anrücken lassen, wodurch die erforderliche Täuschung in ergreifender Weise bewerkstelligt wurde. Der Verfasser dieser Schrift, mit unter den Zuhörern, darf die Versicherung geben, daß der dadurch hervorgerufene Enthusiasmus in der Versammlung, gesteigert noch durch die patriotische Stimmung der großen Tage, ein überwältigender gewesen. — Als geeignete Beigaben kamen noch zur Aufführung: der feierliche Marsch mit Chor und die sich anschließende Baß-Arie des Oberpriesters: „Mit reger Freude," aus dem Festspiele: Die Ruinen von Athen.

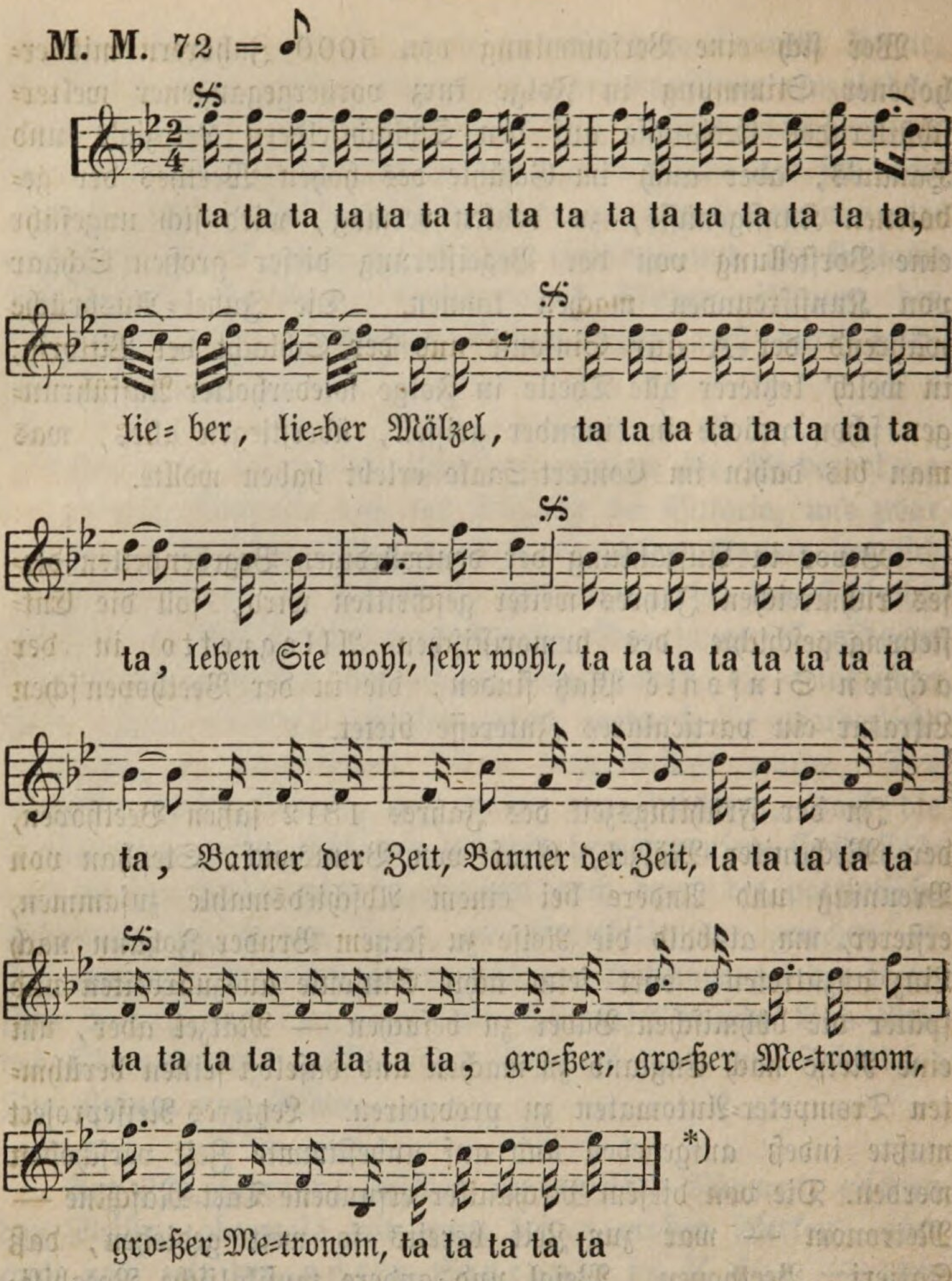
Am 27. Februar, wieder in denselben Räumen, erschien der Meister abermals mit jenen beiden großen Werken, aber auch noch mit der achten Sinfonie in F dur — diese zum ersten Mal. Die Ordnung des Programmes war: a) Sinfonie in A dur; b) Neues Terzett für Sopran, Tenor und Baß „Empi, tremate," vorgetragen von Frau Milder-Hauptmann und den Meistersängern Siboni und Weinmüller; c) die neue Sinfonie in F dur; d) Die Schlacht bei Vittoria. — Dieses Programm zeigt wiederum, wie viel und wie vielerlei der Meister dem Auditorium zu bieten gewohnt war.

Wer sich eine Versammlung von 5000 Zuhörern mit erhobener Stimmung in Folge kurz vorhergegangener welterschütternder Ereignisse auf den Schlachtfeldern Leipzig's und Hanau's, aber auch im Gefühle des hohen Werthes der gebotenen Kunstgenüsse, zu denken vermag, wird sich ungefähr eine Vorstelluug von der Begeisterung dieser großen Schaar von Kunstfreunden machen können. Die Jubel-Ausbrüche während der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria, in welch' letzterer alle Theile in Folge wiederholter Aufführungen schon präcise in einander griffen, überstiegen alles, was man bis dahin im Concert-Saale erlebt haben wollte.

Bevor in Aufzählung der denkwürdigen Begebenheiten dieses ruhmreichen Jahres weiter geschritten wird, soll die Entstehungsgeschichte des humoristischen Allegretto in der achten Sinfonie Platz finden, die in der Beethoven'schen Litratur ein particulares Interesse bietet.

In der Frühlingszeit des Jahres 1812 saßen Beethoven, der Mechaniker Mälzel, Graf von Brunswick, Stephan von Breuning und Andere bei einem Abschiedsmahle zusammen, ersterer, um alsbald die Reise zu seinem Bruder Johann nach Linz anzutreten, dort seine achte Sinfonie auszuarbeiten und später die böhmischen Bäder zu besuchen — Mälzel aber, um eine Reise nach England zu machen und daselbst seinen berühmten Trompeter-Automaten zu produciren. Letzteres Reiseproject mußte indeß aufgegeben und auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Die von diesem Mechaniker erfundene Tact-Maschine — Metronom — war zur Zeit bereits so weit gediehen, daß Salieri, Beethoven, Weigl und andere musikalische Notabilitäten eine öffentliche Erklärung über deren Nützlichkeit abgegeben hatten. *) Beethoven, im vertraulichen Kreise gewöhnlich heiter, witzig, satyrisch, „aufgeknöpft,“ wie er es nannte, hat bei diesem Abschiedsmahle nachstehenden Canon improvisirt, der sofort von den Theilnehmern abgesungen worden:

*) Auch die Allg. Mus. Ztg. erwähnt dieser Erklärung, so auch der von Mälzel beabsichtigten Reise nach London. XV, 785.



*)

Aus diesem Canon ist das Allegretto hervorgegangen: die erste Stimme zeigt uns schon Note für Note das Motiv zu

*) Das Mißverstehen, vielmehr, die Abhetzung des Allegretto in der achten Sinfonie, selbst von Notablen unter den Musikdirectoren, gab mir Veranlassung diesen Canon sammt seiner Entstehungsgeschichte bereits in No. 49, 1854, in der Niederrheinischen Musik=Zeitung bekannt zu machen. Ich glaube aber nicht, daß es zu besserer Erkenntniß verholfen hat.

diesem Satze, die Worte den humoristischen Charakter, das beigesetzte metronomische Zeichen das dem Allegretto=Satze entsprechende Tempo. Ta ta ta ta sind die Pendelschläge des Metronoms. In den Besitz dieses Canons bin ich durch Beethoven selber gekommen, indem er mir schon um 1818 eine Abschrift zu nehmen gestattete.

Und nun weiter in Mittheilung der Begebenheiten aus diesem Jahrgang.

Schon am 11. April finden wir unsern Meister bei einem von Schuppanzigh zu einem wohlthätigen Zwecke im Saale „Zum römischen Kaiser" veranstalteten Concert wieder persönlich mitwirken. Hiebei galt es das große Trio (B dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 97 zum ersten Mal hören zu lassen. Beethoven am Pianoforte, Schuppanzigh an der Violine, und Linke am Violoncell. Im folgenden Monat Mai ward dasselbe Werk in einer von Schuppanzigh im Prater gegebenen Quartett=Matinée wiederholt. Mit dieser Production im Prater, welcher ich, so wie auch der vorausgegangenen am 11. April, beigewohnt, schied Beethoven als ausübender Clavierspieler für immer aus der Oeffentlichkeit. — In dieser Matinée gelangte auch das neue Quartett in F moll, Op. 95, zur ersten Aufführung, das jedoch bereits 1811 componirt worden.

Am 23. Mai erfolgte die Wiedereinführung der wesentlich umgeänderten Oper Fidelio im kaiserlichen Opern=Theater. Darüber, wie auch über die am 18. Juli darauf zum Benefice des Autors stattgefundene Vorstellung dieser Oper ist bereits im Verlauf der Begebenheiten in den Jahren 1805 und 1806 ausführlich Mittheilung gemacht und demnach darauf zu verweisen.

Indessen, alle in Jahresfrist, und wohl darf behauptet werden, während der ganzen Künstlerlaufbahn, unserm Meister widerfahrenen Ehren wurden durch die Erlebnisse am 29. No=

vember desselben Jahres überboten. Die großen politischen Ereignisse, welche fast alle europäische Monarchen zu einem Congresse in Wien zusammengeführt hatten, wirkten wesentlich mit, um diesen 29. November zu dem Tag des höchsten Glanzes und Ruhmes zu gestalten, den ein Künstler wie Beethoven erleben konnte.

In Folge einer von hohen Kunstfreunden an Beethoven ergangenen Aufforderung, die neuen Werke während des Congresses nochmals zur Aufführung zu bringen, faßte der Meister den Entschluß, zur Erhöhung des geschichtlich-denkwürdigen Moments, die von Dr. Aloys Weissenbach gedichtete Cantate: „Der glorreiche Augenblick“ in Musik zu setzen und selbe in Verbindung mit der A dur Sinfonie und der Schlacht bei Vittoria an einem Abend ausführen zu lassen. Der Inhalt der Cantate war: die Huldigung der Stadt Vindobona den fremden Monarchen dargebracht. Mit rühmenswerther Bereitwilligkeit wurden dem Künstler Seitens des Oberst-Kämmereramtes beide kaiserl. Redouten-Säle sogar für zwei Abende zur Verfügung überlassen, indem man hohen Orts diese musikalische Feierlichkeit gleichsam wie eine Hof-Festlichkeit betrachtete. Beethoven selber machte persönlich die Einladung bei allen Monarchen, die sämmtlich bei der Feier erschienen waren. (Der Verfasser befand sich unter den Mitwirkenden an der 2ten Violine.) Die Stimmung der nahezu aus 6000 Zuhörern bestehenden Versammlung, aber auch die in der großen Schaar der im Orchester und Chor Mitwirkenden, läßt sich nicht beschreiben. Die ehrfurchtsvolle Zurückhaltung von jedem lauten Beifallszeichen verlieh dem Ganzen den Charakter einer großen Kirchenfeier. Jeder schien zu fühlen, ein solcher Moment werde in seinem Leben niemals wiederkehren. Nur Eins hatte der Feier gefehlt: die Anwesenheit Wellington's, welcher mit Gewißheit entgegen gesehen worden. Der siegreiche Feldherr kam erst nach beendigter Feier in Wien an.*)

*) Ein Anschlagzettel dieser Akademie liegt vor. Darauf ist unter andern zu lesen: „Drittens: Eine große vollstimmige Instrumental-Composition, geschrieben auf Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria.“

Schon am 2. December darauf erfolgte die Wiederholung — bei nur mäßig gefülltem Saale, aber desto größeren Beifallsbezeugungen.

Die Solo-Stimmen in der Cantate wurden ausgeführt von Frau Milder-Hauptmann und Fräulein Bondra, dann den Herren Wild und Forti.

Bezüglich auf diese Cantate sey erwähnt, daß Beethoven den Entschluß, selbe in Musik zu setzen, einen heroischen genannt, weil die Versification schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse „verbössert" hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben, wodurch ein großer Zeitverlust herbeigeführt wurde. Diese Umstände erklären deutlich warum der Genius des Componisten sich in diesem Werke nicht zu gewohnter Höhe erhoben hat. Auch waren ihm nur wenige Tage zum Niederschreiben vergönnt. Ueberdies noch mußten die Chöre, weil von Dilettanten gesungen, sehr leicht behandelt werden, denn in jenen Tagen allgemeiner Aufregung fehlte es vor allem an Zeit und Muße zu Proben. Auszuzeichnen dürfte unter allen Nummern wohl nur die Sopran-Arie mit Chor und obligater Violine seyn. — Die Verlagshandlung Haslinger in Wien hat darum wohl gethan, den Weissenbach-Bernard'schen Text ganz zu beseitigen — abgesehen davon, daß er nur einem bestimmten Momente gewidmet war — und der Musik das Gedicht von F. Rochlitz: „Preis der Tonkunst" unterzulegen, eine beachtenswerthe Dichtung, die Rochlitz bei seiner Anwesenheit in Wien 1822 bereits unserm Beethoven vorgelegt hatte.

In Rückerinnerung des vor acht Jahren schon geschwächten Gehörzustandes unsers Meisters dürfte wohl gefragt werden, wie es ihm nunmehr bei Leitung so großer Orchester- und Chor-Massen ergangen? Dieser Fragepunct soll nun um so mehr zur Beantwortung kommen, als wir Friedrich Treitschke bei Gelegenheit seiner Mittheilung über Wiedereinführung des Fidelio im Jahre 1814 aussagen gehört: „Beethoven dirigirte,

sein Feuer riß ihn oft aus dem Tacte." Was wäre das wohl für ein Dirigent, den sein Feuer oft aus dem Tacte riß und ein hinter oder neben ihm Stehender das gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen hätte? — Die von Beethoven geleiteten Aufführungen am 8. und 12. Dec. 1813 in der Aula der Universität, ferner die Aufführungen in den Monaten Januar, Februar, November und December 1814 im großen Redouten-Saal, wo sein Directionspult weit vorgeschoben war und Niemand ihm aushelfend zur Seite gestanden, sind sprechende Beweise, daß er im Stande gewesen, Massen, so wie ihre einzelnen Bestandtheile, gut zu überhören. Wer von den Schwierigkeiten bei Einübung und Leitung der Schlacht-Sinfonie einen Begriff hat, mag vielleicht an einem präcisen Ineinandergreifen der zuweilen getrennten Massen zweifeln; als Mitwirkender darf ich jedoch versichern, daß an Praecision nichts gefehlt hat, und wahrlich, gegen die Schwierigkeiten in genannter Sinfonie verschwinden die bei Leitung des Fidelio. Auch bei dem zweimaligen Vortrag des **B dur** Trio in den Monaten April und Mai desselben Jahres zeigte sich Beethovens Gehör noch vollkommen dienstbar, minder die Elasticität der Finger.

Die Folgen aber von so großen in einem kurzen Zeitraume wiederholten Anstrengungen eines kränkelnden Gehörzustandes konnten nicht anders als unheilbringend seyn. Von diesem Zeitpuncte her datirt namentlich die gänzliche Schwächung des rechten Ohres. — Fragt es sich um die Qualification Beethoven's zum Orchester-Director überhaupt, so wird bei den musikalisch Gebildeten die Aussage keinerlei Bedenken erregen, daß er kein unbedingt guter Dirigent gewesen. Ein solcher bildet sich bekanntlich nur bei jahrelang fortgesetzter Uebung am sichersten im Theater, wenn er sonst noch die natürlichen Anlagen zum Dirigenten mitbringt. Wir wissen jedoch aus Vorstehendem, wie selten der große Tondichter mit dem Orchester und Chor in practische Berührung gekommen war. Das Amt eines Musikdirectors fordert unter allen Umständen unausgesetzte Praxis.

Ueber den Gehörzustand wird späterhin noch Grund und Veranlassung seyn zu sprechen. Zur Stelle das näher Liegende.

Als oben von der Aufführung der Pastoral- und C moll Sinfonie geredet worden, ward in der Reihe von Hindernissen bei jedem von unserm Meister ausgegangenen Concert-Unternehmen auch der „enorme Kostenpunct“ mit in Betracht gezogen und, um dem Leser einen anschaulichen Begriff davon zu geben, die Vorlage einiger aus dem Jahre 1814 datirenden Rechnungsausweise, die im Original vorhanden und mit Randbemerkungen von Beethoven's Hand versehen sind, versprochen.

Im Concerte am 27. Februar genannten Jahres kamen, wie bereits gemeldet, die Sinfonien in **A dur** und **F dur**, dann noch die Schlacht bei Vittoria und das Terzett **Empi, tremate**, zur Aufführung. Die Copiatur-Kosten von der **A dur**- und der Schlacht-Sinfonie waren bereits vom Ertrage der beiden am 8. und 12. December 1813 stattgefundenen Akademien bestritten, hier im Fall also blos die Copiatur für das Terzett und die achte Sinfonie auf Rechnung Beethoven's zu stellen. Die vorliegende Specification lautet in Summa: 452 geschriebene Bogen à 12 Kreuzer macht = 90 Gulden 24 Kreuzer. — Der specificirte Kostenpuuct, das Orchester allein betreffend, stellte sich bei diesem Concerte auf 344 Gulden. Dennoch sind an der 1sten Violine nur 7, an der 2ten nur 6, mit je 5, theilweise mit 7 Gulden, honorirte Musiker namentlich angeführt, weil an jeder Stimme zwei Mal so viel Dilettanten mitgewirkt hatten.

In dem specificirten Ausweis über Copiatur der Cantate „Der glorreiche Augenblick“, zur Aufführung am 29. Nov. stellt sich die Bogenzahl auf 1468½ à 15 Kreuzer, macht = 367 Gulden 7 Kreuzer.

Die Gesammtkosten der Aufführung der Pastoral- und **C moll**-Sinfonie, der Fantasie mit Chor und der Theile aus der ersten Messe in **C dur** am 22. December 1808 im Theater an der Wien, sollen sich auf 1300 Gulden erhoben haben.

Beim Anblick dieser Ziffern läßt es sich wohl unschwer erwägen, auf wie hoch der Brutto-Ertrag eines solchen Concerts sich stellen mußte, wenn für unsern Meister einige hundert Gulden erübrigt werden sollten. Vornehmlich waren es die Copialien, die einen zu großen Theil der Einnahme absorbirten. Wie ganz anders stellt sich dieser Kostenpunct seit Einführung der Lithographie. Darum konnte der pecuniäre Ausfall nur bei Concerten im großen Redouten-Saal ein günstigerer seyn, falls kein Sing-Chor gebraucht worden. Allein in diesen Räumen haben wir den Meister vor dem Jahre 1814 niemals gesehen. War er so glücklich, durch die Unternehmungen im Laufe des genannten Jahres etwas erübrigen zu können, so verdankte er es zunächst den politischen Constellationen, in Folge deren wir die Herrscher Europa's mit ihrem Hofstaate in diesem Jahre zu Wien versammelt sehen, dann aber noch der außerordentlichen Wirkung seiner Schlacht-Sinfonie auf die Massen. Die Geschenke der fremden Monarchen zumeist setzten Beethoven in den Stand, an Niederlegung eines kleines Capitals, aus einigen östreich. Bank-Actien bestehend, denken zu können.

Anhang.

I. Katalogisches.

Vor Aufstellung des Verzeichnisses der in die erste Periode fallenden Werke wurde der katalogischen Unordnung erwähnt, welche in Beethoven's Werken besteht und gesagt, daß Aehnliches wohl selten oder niemals bei einem Autor vorgekommen seyn dürfte.

Bevor nun das Verzeichniß der in die zweite Periode fallenden Werke aufgestellt wird, ist es unumgänglich nothwendig, dieser Unordnung näher zu treten, weil sie in dieser Periode schon einen hohen Grad erreicht. Die wörtliche Mittheilung eines vorliegenden Briefes von dem Verleger Dominik Artaria an Beethoven wird diesen bedauerlichen Zustand bestens constatiren. Artaria schreibt:

Wien den 24. Juli 1819.

Euer Hochwohlgeboren! Beiliegend übersende ich die Correctur, und glaube fehlerfrei.*) In dem Katalog Ihrer Werke fehlen folgende Nummern, welche ich, ohngeachtet aller Mühe, nirgends habe finden können, als: Opus 46. 48. 51. 65. 66. 71. 72. 87. 88. 89. 103.

Dagegen haben folgende Werke gar keine Nummern und kein Opus, als:

Fidelio;
Ouverture zu Leonore; (A. meint unbezweifelt No. 3, die 1810 bereits veröffentlicht worden.)

---

*) Es war die Correctur der großen Sonate in B dur, Op. 106.

Schlußgesang aus dem Singspiel: „die Ehrenpforte";
Polonaise für Pianoforte, bei Mechetti;
Schlußgesang aus dem Singspiel: Die gute Nachricht;
Rondo in C }
Rondo in G } bei Artaria;
Sechs Lieder von Gellert, Artaria;
Adelaide von Matthison, Artaria;
Variations à 4 mains in C;
Grand Trio pour 2 Oboe und englisch Horn, Artaria;
Grand Quintello pour 2 Violons, 2 Violas et Violoncell, Es dur, Artaria;
Prélude pour Pianoforte in F moll, Riedel;
12 Redout-Deutsche }
12 Redout-Menuets } Artaria;
Quintello in C, pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncello, Mollo;
Scena et Aria (Ah perfido), Peters;
Variations sur une marche de Dressler, Steiner;
Variations pour Pianoforte sur l'air: La vie est un voyage. Paris, Janet;
Sextello pour 2 Clarinetts, 2 Cors et 2 Bassons, Breitkopf;
Lieder von Goethe und Matthison, Riedel;
Italienische und deutsche Gesänge, 4 Hefte, Peters;

und folgende auf den Katalogen rückwärts noch beschriebene Werke.

Belieben E. Hochw. daher zu bestimmen und zu erlauben, welche von diesen Werken in die fehlenden Nummern eingeschaltet werden dürften.

Eben so ersuchen wir höflichst um eine schnelle Expedirung der Correctur.

In Erwartung einer gütigst baldigen Antwort verharren mit Hochachtung ꝛc.

Beethoven, zu selber Zeit in Mödling mit der **Missa in D** beschäftigt, erwiederte alsbald: er habe nun keine Zeit sich mit dieser Verwirrung abzugeben, sey überhaupt außer Stand, etwas in dieser Sache zu thun, die Herren Verleger hätten diese Unordnung herbeigeführt, sie sollen nun sehen, wie sie damit zurecht kommen; schließlich adressirte er Artaria an seinen Collegen Steiner u. Comp. behufs der Mitwirkung zu einer allenfalls möglichen Entwirrung. Diese Verlagshandlung lehnte jedoch die Theilnahme ab, indem sie bereits mit Beethoven auf nicht besonders freundlichem Fuße stand. Kurz vorher hatte dieselbe ein absonderliches Meisterstück mit Einreihung zweier kleinen Lieder von Beethoven unter die Opuszahlen fertig gebracht, ohne den Meister früher befragt zu haben; es sind die Liedchen: „Der Mann von Wort," mit **Op.** 99, dann „Merkenstein," mit **Op.** 100, bezeichnet, ein jedes bloß aus zwei Seiten bestehend. Beethoven's Protestation gegen solche Willkür wurde nicht beachtet. Wir ersehen daraus den Fortbestand der verlegerischen Rücksichtslosigkeit gegen Mahnungen wie auch gegen Interessen der Autoren, wie Eingangs der zweiten Periode schon gezeigt worden.

C. Czerny's Bemerkung auf Seite 60 des zweiten Capitels seiner Clavier-Schule über die Verwirrung in Beethoven's Katalog verdient mit angeführt zu werden. Er bemerkt: „Uebrigens herrscht in der Nummerirung seiner Compositionen eine große Unordnung, woher es auch kommt, daß die Existenz mancher interessanten Werke fast ganz unbekannt blieb." Dies begreift sich erst, wenn man erfährt, daß einige Nummern drei, ja sogar vier Mal vorkommen.

Wo thunlich, soll nun bei Aufstellung des Verzeichnisses sowohl der der zweiten, wie auch der dritten Periode angehörigen Werke auf vorstehenden Brief des D. Artaria hingewiesen werden. Vielleicht gelingt es in Zukunft doch eine bessere Ordnung in den Katalog zu bringen, was allein schon zur Herstellung der chronologischen Ordnung sehr erwünscht wäre. Indeß ohne die arrangirten Werke von den Originalien

zu trennen und sie in eine abgesonderte Kategorie zu stellen, dürfte nichts ersprießliches zu erzwecken seyn. Selbstverständlich kommt den Arrangements keine andere Opuszahl zu, als die des Originals. Die durch solche Absonderung entstehenden Lücken in den fortlaufenden Nummern wären für Orientirung weniger anstößig, als der bestehende Durcheinander. Eine Versetzung der Nummern bei den Originalen ist darum kaum räthlich, weil das Publicum sich mit den bestehenden Opuszahlen längst vertraut gemacht hat.

II. Verzeichniß

der in die zweite Periode fallenden Werke, nicht in chronologischer Ordnung, wie es bei der ersten Periode thunlich war, vielmehr aus eben angeführten katalogischen Gründen in Gruppen abgetheilt, was zu leichterer Uebersicht verhelfen wird. Der Vollständigkeit wegen mußte bei einigen Werken bezüglich ihrer erstmaligen Aufführung in die vorausgegangene Periode, bezüglich aber ihres Erscheinens im Druck in die kommende gesehen werden, wie es sich schon bei den Sinfonien zeigt.

Sinfonien.

Nr. 1. Sinfonie in **C dur, Op.** 21, erste Aufführung 1800, erschien im Druck 1801, erster Verleger Peters in Leipzig.

Nr. 2. Sinfonie in **D dur, Op.** 36, erste Aufführ. 1804, erschien 1804 im Industrie-Comptoir.

Nr. 3. **Sinfonia eroica, Es dur, Op.** 55, erste Aufführung 1805, erschien 1807 im Industrie-Comptoir.

Nr. 4. Sinfonie in **B dur, Op.** 60, erste Aufführ. 1807, erschien 1808 im Industrie-Comptoir.

Nr. 5. Sinfonie in **C moll, Op.** 67, erste Aufführung 1808, erschien 1809 bei Breitkopf u. Haertel in Leipzig.

Nr. 6. Sinfonie Pastorale, **F dur, Op.** 68, erste Aufführ. 1808, erschien 1809 bei Breitkopf u. Haertel.

Nr. 7. Sinfonie in **A dur, Op.** 92, erste Aufführung 1813, erschien 1816 bei Steiner u. Comp. in Wien.

Nr. 8. Sinfonie in **F dur, Op.** 93, erste Aufführung 1814, erschien 1817 bei Steiner u. Comp.

Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria, **Op.** 91, erste Aufführung 1813, erschien 1816 bei Steiner u. Comp.

Concerte für Pianoforte mit Orchester und die Fantasie mit Chor.

N. 2. Concert in B dur, Op. 19, erste Aufführung 1800, erschien 1801 bei Hofmeister u. Kühnel in Leipzig.

Nr. 3. Concert in C moll, Op. 37, erste Aufführ. 1804, erschien 1805 im Industrie-Comptoir.

Nr. 4. Concert in G dur, Op. 58, erste Aufführung ?, erschien 1808 im Industrie-Comptoir.

Nr. 5. Concert in Es dur, Op. 73, erste Aufführ. 1812, erschien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Fantasie mit Chor, C moll, Op. 80, erste Aufführ. 1808, erschien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Concert in D dur, für Violine, Op. 61.

Erste Aufführung 1806, erschien 1808 (zugleich mit dem Arrangement als Concert für Pianoforte) im Industrie-Comptoir.

Concertino in C dur, für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 56.

Erste Aufführung 1808, erschien 1810 im Industrie-Comptoir.

Werke für Gesang und Orchester.

A. Christus am Oelberg, Cantate, Op. 85, erste Aufführung 1803, erschien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

B. Fidelio, Oper, Op. 72, erste Aufführung 1805, erschien theilweise in verschiedenen Jahren bei Breitkopf u. Haertel, bei Artaria und auch bei Simrock.

C. Messe in C dur, Op. 86, erste Aufführung 1808, erschien 1813 bei Breitkopf u. Haertel.

D. Die Ruinen von Athen, **Op.** 113 u. 114, erste Aufführung 1812, erschien theilweise in verschiedenen Jahren, erster Verleger Artaria.

E. Der glorreiche Augenblick, Gelegenheitscantate, **Op.** 136, erste Aufführung 1814, erschien um 1836 bei Haslinger.

Ouverturen für Orchester.

A. Zu dem Ballet „Prometheus", **Op.** 43, erste Aufführung 1801, die ganze Musik zu Prometheus in verschiedenen Arrangements erschien 1802 und 1805 zuerst bei Hofmeister.

B. Zu Coriolan, **C moll, Op.** 62, erste Aufführung 1807, erschien im Industrie-Comptoir.

C. Zu Egmont, **F moll, Op.** 84, erste Aufführ. 1808, erschien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

D. Zu Fidelio, **Op.** 72, No. 1, **C dur**, erschien um 1836 bei Haslinger; No. 2, **C dur**, erste Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1805, erschien um 1842 bei Breitkopf u. Haertel; No. 3, **C dur**, erste Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1806, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel; No. 4, **E dur**, erste Aufführung gleichzeitig mit der Oper 1814, erschien bei Breitkopf u. Haertel.

E. Zu König Stephan, **Es dur, Op.** 117, erste Aufführung 1812, erschien 1828 bei Haslinger.

Septett, Es dur, Op. 20.

Erste Aufführung 1800, erschien 1801 bei Kühnel u. Hofmeister.

Sextett, Es dur, Op. 81 b.

Erschien 1810 bei Simrock in Bonn.

Quintette.

Op. 16, **Es dur**, für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, erschien 1801 bei Mollo.

Op. 29, **C dur**, für 2 Violinen, 2 Altos und Violoncell, erschien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Quartette.

Op. 18, **F dur, G dur, D dur, C moll, A dur, B dur** *), erschien 1802 bei Mollo.

Op. 59, **F dur, C moll, C dur**, erschien 1807 im Industrie-Comptoir.

Op. 74, **Es dur**, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Op. 70, (**D dur** und **Es dur**), erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 97, **B dur**, erste Aufführung 1814, erschien 1816 bei Steiner u. Comp.

Sonaten für Pianoforte und Violine.

Op. 23, **A moll**, erschien 1801 bei Mollo.

Op. 24, **F dur**, erschien 1801 bei Mollo.

*) Die drei ersten dieser Quartette sind im Jahre 1801 bei Mollo erschienen. Die Composition datirt demnach aus den letzten Jahren der ersten Periode. Auf die folgenden drei in C moll, A dur und B dur findet eine Stelle aus Beethoven's Brief aus dem Jahre 1801 an seinen Freund Karl Amenda in Kurland Bezug, der sich bereits 1799 von ihm getrennt hatte. (Siehe Eingang zu dieser Periode.) Diese Stelle lautet: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartette zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst.“ — Was mochte wohl aber Beethoven bestimmt haben diese sechs Quartette unter einer Opus-Zahl herauszugeben, da er doch noch damals Herr seines Willens war? Solcher Ueberfluß steht doch wohl im schreienden Gegensatze mit den Kleinigkeiten, denen späterhin, wo sein Wille nicht mehr beachtet worden, (wie wir gesehen) die Ehre widerfahren unter die Opus-Zahlen aufgenommen zu werden, z. B. Op. 99 und 100 — zwei winzige Lieder.

Op. 30, (A dur, C moll, G dur), erschien 1803 im Industrie-Comptoir.

Op. 47, A dur, erschien 1805 bei Simrock.

Op. 96, G dur, erschien 1814 bei Steiner u. Comp.

Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Op. 69. A dur, erschien 1809 bei Breitkopf u. Haertel.

Sonate für Pianoforte und Horn.

Op. 17, F dur, erschien 1801 bei Hofmeister u. Kühnel.

Sonaten für Pianoforte allein.
(Nebst 1 Sonatine und 1 Fantasie.)

Op. 22, B dur, erschien 1801 bei Kühnel.

Op. 26, As dur, mit dem Trauermarsch, erschien 1802 bei Joh. Cappi in Wien.

Op. 27, (Es dur, Cis moll), erschien 1802 bei Joh. Cappi.

Op. 28, D dur, erschien 1802 im Industrie-Comptoir.

Op. 31, (G dur, D moll, Es dur), erschien 1803 bei Nägeli u. Simrock.

Op. 49, (G moll, G dur), erschien 1805 im Industrie-Comptoir.

Op. 53, C dur, erschien 1805 im Industrie-Comptoir.

Op. 54, F dur, erschien 1806 im Industrie-Comptoir.

Op. 57, F moll, erschien 1807 im Industrie-Comptoir.

Op. 77, (Fantasie), G moll, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 78, Fis dur, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 79, (Sonatine), G dur, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 81a, (Les Adieux), Es dur, erschien 1811 bei Breitkopf u. Haertel.

Variationen für Pianoforte allein und auch mit Begleitung.

Op. 34, sechs Variationen über ein Original-Thema, **F dur**, erschien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 35, fünfzehn Variationen mit einer Fuge, **Es dur**, erschien 1803 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 76, Variationen, **D dur**, erschien 1810 bei Breitkopf u. Haertel.

Op. 44, vierzehn Variationen, **Es dur**, für Pianoforte, Violine und Violoncell, erschien 1804 bei Peters.

Op. 66, zwölf Variationen, **F dur**, für Pianoforte, Violine und Violoncell, erschien 1799 bei Artaria.

(Auf beide letztere Werke weiset der vorstehende Brief Artaria's gleichfalls hin. Wie insbesondere die „Zwölf Variationen" zur Opuszahl 66 kommen, ist räthselhaft, da sie zu den frühesten Compositionen unsers Meisters zählen, und darüber im ersten Jahrgang der Allg. Mus. Ztg. bereits eine kritische Anzeige enthalten ist. — Das Trio für 2 Oboen und englisch Horn, mit Op. 87 bezeichnet, gehört unstreitig auch in die erste Periode zurück.)

Romanzen für Violine mit Begleitung eines kleinen Orchesters.

Op. 40, **G dur**, erschien 1803 bei Kühnel u. Hofmeister.

Op. 50, **F dur**, erschien 1805, erster Verleger?

Op. 25, Serenade (**D dur**) für Flöte, Violine u. Bratsche, erschien 1802 bei Simrock.

Die in diese Periode fallenden Lieder und Gesänge sind meist schon im Contexte mit aufgeführt.

III. Beethoven's musikalischer Charakter.

Wer möchte nicht bei Anblick dieses Verzeichnisses über die beispiellose Fruchtbarkeit des Beethoven'schen Genius in allen Gattungen musicalischer Composition, aber auch über den rastlosen Fleiß, der im Zeitraume von nur vierzehn Jahren dieses alles hervorgebracht, in Erstaunen gerathen? Wäre diesem auch nicht mehr gefolgt, so hätte sich der Meister durch das Vorhandene schon einen Platz unter den in der Kunstgeschichte hervorragendsten Männern gesichert, denn die Völker Europa's hatten in ihm schon einen der obersten Vertreter ihrer Cultur und ihres Ruhmes in Sachen der Tonkunst erkannt und verehrt. Wie wenig die Kunstkritik im Ganzen zu diesem Ergebniß beigetragen, ist durch die angeführten Stellen daraus sattsam dargelegt worden. Darum verdient aber gerade der Mann unter allen seines Gleichen hervorgehoben zu werden, der sich einer der ersten vom Chorus getrennt, die alten Vorurtheile für Herkömmliches und Eingelebtes möglichst abgeschüttelt und sich bestrebt, dem Geiste der Beethoven'schen Tondichtung im Allgemeinen und Speciellen recht nahe zu kommen und somit die Fackel zu dessen Erkenntniß hoch aufzurichten. Vorausgehend schon, als der kritischen Beurtheilung der C moll-Sinfonie in der Allg. Mus. Ztg. Erwähnung geschah, ward Amadeus Wendt genannt. Hier soll nun dem Verehrer Beethoven's ein Mehreres aus den Studien dieses erleuchteten Vorgängers vorgelegt und damit zugleich der Dank gezollt werden, den Jeder ihm schuldet. Denn ihm gebührt der Ruhm, den bis dahin verkannten und angefeindeten Tondichter in seiner Wesenheit den Zeitgenossen kennen gelehrt und damit gleichsam ein denkwürdiges Versöhnungswerk vollbracht zu haben.

Der siebenzehnte Jahrgang (1815) der Allg. Mus. Ztg. bewahrt in 6 Nummern: „Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethoven's Musik, namentlich dessen Fidelio, von Prof. Am. Wendt.“

Aus dieser umfassenden Abhandlung möge hier nur ein kleiner Bruchtheil an's Tageslicht gezogen werden, der das Allgemeine der Beethoven'schen Musik betrifft.

Nachdem sich Wendt über Charakteristik in Bezug auf Oper einleitend ausgesprochen und Mozart den gebührenden Ehrenplatz angewiesen, geht er unter der besonderen Ueberschrift: „Beethoven's musicalischer Charakter" zu seinem eigentlichen Thema über und fährt fort:

„Obige Gedanken veranlaßte das Werk eines Meisters, dessen reicher colossaler Geist durch Mozart und Haydn entzündet, aus der romantischen Instrumentalmusik sich gleichsam einen Dom bis in die Wolken erbauet hat. Schwerlich wird ihn ein noch lebender Componist an Reichthum großer und ernster musicalischer Ideen übertreffen, die nicht durch Lectüre oder Anhörung der Tonstücke Anderer, sondern durch selbsteigene Erhebung in ein noch nie betretenes Gebiet erzeugt zu seyn scheinen; schwerlich einer an Kühnheit der Phantasie, deren Flug uns (wie in der Sinfonia eroica) bald auf das Schlachtgefilde trägt, wo die goldenen Hoffnungen der Völker und eine glorreiche Heldenzeit untergehen, während eine andere ihren Auferstehungstag feiert, bald in den Schoos der heitern Natur und in die muntern Reihen der fröhlichen Hirten, wie in der ländlichen Sinfonie. Wir wollen damit keineswegs die beschreibende oder malende Musik in Schutz nehmen, zu welcher Beethoven, wie sein Lehrer Haydn, hinzuneigen scheint; denn einige Einfälle scherzhafter Laune abgerechnet, bleibt Beethoven, was der Musiker seyn kann und soll, Maler des Gefühls, und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken ist, so werden die in Tönen festgehaltenen Stimmungen der Phantasie des genialen Tonkünstlers auch in Bildern gegenständlich; er schaut die Situationen, deren Stimmung er schildert, und die Anschaulichkeit, welche seine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entstehung für ihn haben, kann wohl oft den Grad erreichen, daß er das Sichtbare und örtlich Bestimmte geschildert zu haben meint.

In der That aber ist Beethoven's Musik so wenig Schilderung des Wirklichen und Gegebenen, daß sie vielmehr jedem

Gefühle einen unbeschreiblichen, und ungewöhnlichen Grad der Innigkeit und Tiefe ertheilt, und der musik-kundige Seelenforscher an Beethoven's Musik recht wahrnehmen könnte, welches Umfanges und welcher Mannigfaltigkeit von Gefühlen das menschliche Herz fähig ist. Ja wenn man Beethoven auch nur darnach messen wollte, so würde er vielleicht hierin vor allen seinen musicalischen Zeitgenossen hervorragen. Seine Gefühlsmannigfaltigkeit ist unermeßlich, seine Töne verkünden immer eine nie empfundene, nie genossene Wonne, das Ueberirdische oder Unterirdische wird an den irdischen Klang geknüpft, und stets erscheint er neu und unerschöpflich.

Doch wird man bald bemerken, daß in seinen musicalischen Darstellungen das Große und Colossale vorherrschend ist. Denn ob wir ihn gleich darin den musicalischen Shakespeare nennen möchten, daß es ihm eben so wohl möglich ist, den tiefsten Abgrund des kämpfenden Herzens, wie den süßen Liebeszauber des unschuldigsten Gemüthes, den herbsten, tiefsten Schmerz, wie das himmelhoch jauchzende Entzücken, das Erhabenste, wie das Lieblichste in Tönen zu schildern und auszusprechen,*) so neigt doch sein Geist zu den Darstellungen tiefsinnigen Ernstes, feuriger Schwärmerei und erhabener Pracht mit vorzüglicher Liebe hin, und setzt die höchsten Affecte in harmonische Bewegung. Wir erklären uns dieses daher, daß Beethoven's Genius die Tonkunst unter Haydn's und Mozart's Führung zuerst im Glanze der Instrumentalmusik erblickte; sie mit originellem Geiste noch weiter auszubilden, war ihm die nächste Aufgabe seines Lebens. Sein tiefes geniales Studium erforschte den verborgenen Geist jedes Instrumentes, und wenn mehrere seiner Zeitgenossen nur dieses oder jenes vortheilhaft anzuwenden, und die Wirkung zu benutzen verstehen, so kennen wir keinen lebenden Tonsetzer außer ihm und vielleicht Cherubini, der jedes Instrument nach

*) Welche Verschiedenheit von der wundersüßen, tiefsinnigen Melodie zu dem Goethe'schen „Ich denke Dein," oder von der wehmuthsvollen Adelaide an, bis zu dem Titanenkampfe in der genannten Sinfonia eroica, der kein bloßer Faustkampf ist! A. W.

seinem eigenthümlichen Geiste in so origineller Mannigfaltigkeit und wunderbarer Verbindung anzuwenden versteht.

Wer diese Macht über die Geister der Töne errungen hat, muß auch nothwendig den kräftigen Trieb fühlen, diese Herrschaft zu üben; dies kann auf die höchste Weise nur bei der Instrumental-Musik geschehen, welche wiederum nicht um jeder Kleinigkeit willen, sondern nur durch bedeutende und mächtige Gemüthsbewegungen in Bewegung zu setzen ist. Wo er sich aber der ganzen Macht und Fülle der Instrumentalmusik bedient, da wird auch das Unerhörte in der Musik möglich, und eine überirdische Kraft kommt in den Menschen, so daß er sich in solchen Momenten der Bewohner einer höheren Welt zu seyn wähnen kann. Nicht um die kraftlose Klage, nicht um die schwächliche Empfindsamkeit, mit einem Anschein von Kraft zu übertünchen, nicht (wie das Motto mehrerer neueren Instrumental-Componisten heißen könnte, die selbst zur Empfehlung eines gemeinen Flöten-Concerts die heiligen Posaunen und alle Instrumente in Bewegung setzen), um mit Vielem wenig zu thun, sondern um die mannigfaltigen Gewalten der Musik in einem unerhörten, ungeheuren Eindruck zu verbinden, die Verheißungen des romantischen Geistes in der Musik zu erfüllen, die uns vorzüglich Mozart gab, müssen alle Instrumente sich vereinigen, ja der Meister selbst beherrscht sie mit derselben Macht, wie der Virtuos sein einzelnes Instrument. Und in der That scheint auch die Instrumental-Musik ihren höchsten Glanz erreicht zu haben, wo, wie bei Beethoven, alle Instrumente seiner Tonwerke, ja alle Instrumente des ganzen Orchesters — gleich dem einzelnen Virtuosen auf seinem Instrumente zusammenspielen müssen. Hier steht kein einzelnes für sich, alle bilden in unendlicher Abwechslung und Verknüpfung gleichsam ein lebendiges Ton-Universum. *)

So glauben wir Beethoven's größte Instrumental-Compositionen geschildert zu haben. Letzteres aber dem Meister zum

*) Wäre es doch dem trefflichen Mitgliede des leipziger Kunsttribunals vergönnt gewesen, auch die neunte Sinfonie zu hören!

Vorwurfe machen, kann nur der Laie, oder der Musiker, der die Kraft und Bedeutung seiner Kunst mißversteht. Denn wie überhaupt die Schwierigkeit nur eine relative ist — denn sonst würde man statt zu Mozart, Haydn, Cherubini fortzuschreiten, bei Hiller, Benda, Vanhall, u. s. w. stehen geblieben seyn: — so ist das Gesetz der Kunst: mit wenigem Viel auch nicht das höchste der Kunst — sonst würden die leichteren Gattungen der Musik, z. B. Lieder zum Clavier, die höchsten seyn, und die italienische Musik unbedingt den Vorzug verdienen; — im Gegentheil muß es in jeder Kunst eine Gattung geben, welche der ergebenen Kunstmittel sich in ihrem ganzen Umfange bedienen und dadurch den umfassendsten Eindruck ihrer Kunst zeigen muß."

VI. Vorwürfe der Schwierigkeit und Unverständlichkeit.

„Was die musicalische Schwierigkeit anlangt, so wissen viele unter uns sich noch der Zeit zu erinnern, wo in manchen Orchestern die Clarinette noch ganz, die Posaune überall fehlte, und wo man Instrumental-Stücke langsam einstudiren mußte, die heut zu Tage jedes kleine Orchester ohne Mühe fast vom Blatte spielt, andere als unausführbar zurückgelegt wurden, an denen man sich jetzt überall ergötzt. Ja, von Mozart's Musik ist es uns vorzüglich bekannt und in frischem Andenken, daß sie anfangs von vielen Orchestern unwillig bei Seite gelegt wurde, und bei denen, welche die italienische Musik Allem vorziehen, noch heute übel berüchtigt ist. Selbst würdige Männer, wie Hiller nach Anhörung von Mozart's **Cosi fan tutte**, mußten auf ihrem beschränkten Standpuncte damals sagen, es könne aus dem Manne wohl noch etwas werden, aber er arbeite zu schwülstig.

Wir dürfen hierin nicht vergessen, daß es Geister gibt, welche ihrer Zeit mit dem Geniusflügel zuvoreilen, und erst nach späterer Zeit, vielleicht erst von der Nachwelt, das völlige und tiefste Verständniß ihrer Werke erwarten. Kant's Beispiel in der Philosophie, Klopstock's, Schiller's und Goethe's Beispiel in der Poesie, deren erstes Auftreten vom Publicum so wenig begünstigt war, daß die gemeinen Recensenten damaliger Zeit dieselben wie ihres Gleichen betrachteten und behandelten, selbst Mozart's angeführtes Beispiel, dessen Don Juan u. s. w. heutzutage dem musicalischen Publicum jedesmal einen musicalischen und theatralischen Festtag bereitet, da man früherhin dem unheimlichen Geiste, der in dieser erhabenen Oper waltet, gleichsam aus dem Wege zu gehen schien, zeugt davon.

Zu den Geistern dieser Art gehört auch Beethoven. Mehrere einer Instrumental-Compositionen (außer den angeführten z. B.

die große C moll Sinfonie) bestätigen dies schon jetzt, und sein Fidelio — wir wagen dies zu prophezeihen, wird es auch künftig bestätigen, je mehr er in meisterhaften Aufführungen, die er eben so sehr verlangt als verdient, wird genossen und vielseitig betrachtet worden seyn. Denn das ist das wahrhafte Kennzeichen großer Werke, daß sie wiederholt genossen, immer mehr befriedigen, und durch Betrachtung der unendlichen Schönheit, welche das Ganze umschließt, immer reicheren Genuß gewähren, so wie das aufmerksame Auge am unbewölkten Himmel immer mehrere Welten findet und entdeckt."

In welch' hohem Grade diese im Jahre 1815 ausgesprochene Prophezeihung des Leipziger Kunstgelehrten in Erfüllung gegangen, weiß die Gegenwart auszusagen. In spezieller Beziehung auf Fidelio ist A. Wendt nach reiflicher Prüfung und Vergleichung der ursprünglichen Gestaltung der Oper mit der in zwei Acte zusammengezogenen zu einem Ausspruch gekommen, der gleichfalls in Erinnerung gebracht zu werden verdient. Er lautet: „Die Ouvertüre abgerechnet, sind die Veränderungen der beibehaltenen Stücke ganz unwesentlich, sofern sie nicht mit jener Umstellung der Scenen in Verbindung stehen. Da nun auch durch diese Umstellung der Scenen für das Dramatische der Oper wenig gewonnen, ja das Mißverhältniß der Acte nur vergrößert worden ist, so würden wir auch jeder Direction rathen, diese Oper im Wesentlichen lieber in der ursprünglichen Bearbeitung aufführen zu lassen, und sind gewiß, daß bei wiederholtem Genusse präciser und begeisterter Aufführungen derselben, sowohl von Seiten der Sänger als des Orchesters, die wahren Musikfreunde sie immer allgemeiner anerkennen, und ihren Namen dankbar in das National-Heiligthum eingraben werden, in welchem Mozarts göttliche Opern prangen."

Daß jedoch der Scharfblick des forschenden Schriftstellers in dieser Abhandlung ein nach jeder Seite völlig unbefangener wäre, daß Wendt nicht nach mehreren Beziehungen hin dennoch den Zögling seiner Zeit und ihrer allgemeinen Befangenheit verriethe, darf vernünftigerweise kaum vorausgesetzt wer-

den. Offenbare Beweise von Zeit-Irrthümern liegen in dem Abschnitte „Beethoven's Manier" zu Tage, die gegenwärtig besseren Ueberzeugungen weichen mußten. Ein Beispiel von Zeit-Irrthum in anderer Beziehung mag Zeugniß geben. Wendt sagt: „Viele Werke Beethoven's, z. B. mehrere seiner Sinfonien, Sonaten, können nur als musicalische Fantasien gefaßt und gewürdigt werden. In ihnen verliert auch der aufmerksame Zuhörer den Grundgedanken oft ganz aus den Augen; er findet sich in einem herrlichen Labyrinthe, wo auf allen Seiten üppiges Gebüsch und wunderseltene Blumen den Blick auf sich ziehen, doch ohne den Faden in die ruhige Heimath wieder zu gewinnen; des Künstlers Fantasie fließt unaufhaltsam weiter fort, Ruhepuncte sind selten gewährt, und der Eindruck, welchen das Frühere machte, wird durch das Spätere nicht selten ausgetilgt; der Grundgedanke ist ganz verschwunden, oder schimmert nur aus dunkler Ferne in dem Flusse der bewegten Harmonie hervor."

Längere Zeit nach dem Erscheinen dieser Abhandlung ergab sich eine passende Veranlassung derselben in einem Gespräche mit Beethoven zu erwähnen. Da erwiederte der Meister: „Es ist viel Weisheit, aber auch viel Schulverstand darin. Sie sollten sie bald wieder lesen, und nach einigen Jahren wieder." Weiter keinerlei Anmerkung, kein Wink. —

Welches war wohl der rechte Sinn dieser orakelhaften Worte? Sollte mit dem Vordersatz (Weisheit) die ewig unwandelbare Wahrheit, — auch in Bezug auf seine Werke — mit dem Nachsatze (Schulverstand) etwa das gemeint seyn, was eine spätere Zeit modificiren, reformiren werde? Vielleicht! Herder sagt: „Wo für alle Zeiten die Form dasteht, (wie in Bildhauer- und Malerkunst) da muß sich nothwendig das Urtheil fortwährend an ihr schärfen, berichtigen, ergänzen. Anders scheint es aber mit dem zu sein, was in der Luft verhallt — mit Musik und Sprache. Wer kann dies wellenergießende Meer, wo jede Woge mit dem Augenblick verschwindet, unter Einen Blick fassen, in Eine Form beschränken? Daher urtheilen Nationen, Zeiten, Menschen, über Musik und

Poesie so verschieden! Daher verändern sich diese so sehr mit Nationen, Zeiten, Menschen! So scheint es, die Regeln des Einverständnisses liegen aber dennoch, sowohl im Material der Kunst, als im Subject der, diese Künste genießenden, immer nur menschlichen Empfindung. Die Verhältnisse der Harmonie sind allen Völkern dieselben; die Empfänglichkeit unsers Organs kann gradweise geübt, also auch berechnet und compensirt werden: mithin ist ein allgemeiner Maßstab, ein Einverständniß möglich."

Poesie so verschieden! Daher verändert sich diese so sehr mit Nationen, Zeiten, Menschen! So scheint es, die Regeln des Einverständnisses liegen aber dennoch, sowohl im Material der Kunst, als im Subject der, diese Kunst genießenden, immer nur menschlichen Empfindung. Die Verhältnisse der Harmonie sind allen Völkern dieselben; die Empfänglichkeit unsere Organe kann gradweise geübt, also auch berechnet und compensirt werden: mithin ist ein allgemeiner Maßstab, ein Einverständniß möglich."

Dritte Periode.

Von 1815 bis zum Tode.

Dritte Periode.

Von 1815 bis zum Tode.

Und das Schicksal lastet schwer und immer schwerer auf ihm.

Im Vorworte zu Dichtung und Wahrheit gibt Goethe dem Biographen folgenden Wink: „Es scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu seyn, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wiefern er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach Außen abspiegelt."

Der Verfasser glaubt diesen Wink verstanden und in den abgehandelten Perioden treu befolgt zu haben. Die mancherlei Situationen, in denen wir unsern Helden getroffen, die Conflicte bald mit Herzensangelegenheiten, bald mit Verlegern, mit seinen Brüdern, Freunden, oder mit den Welthändeln im Allgemeinen, waren insgesammt der Art, daß sie wohl nicht den absonderlichen zugezählt werden konnten. Mit alleiniger Ausnahme des Falles, der uns in dem Musiker zugleich einen Politiker vorgeführt und fürderhin als solcher noch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wird, haben die andern doch manches mit den Vorkommnissen in anderer Männer Le-

bensverhältnissen gemein. Das oben gesehene Verzeichniß der Werke aus der zweiten Periode beweiset zur Genüge, mit welcher Festigkeit der Meister seinen ureigenen Weg verfolgte, ohne sich durch den oft geringen Beifall seiner Zeitgenossen beirren zu lassen. Auch haben die mancherlei Widersprüche in Wort und That bei unserm Meister noch nicht die Gestalt angenommen, daß sie in die Kategorie des Außergewöhnlichen, Auffallenden, wenn auch nicht Alltäglichen, zu stellen wären. Indeß: **Tempora mutantur, et nos mutamur in illis.** Dieses, wie auch des obigen Satzes vom Meister Goethe, werden wir uns im Verlauf dieser Periode öfters zu erinnern Grund haben.

Diese Periode wird Beethoven in ganz verschiedenen Situationen auffinden lassen. Processe der widerlichsten Art und dorther entstandene Conflicte mit Gerichtshöfen; Attentate auf seine Geistesproducte von Freundeshand ausgegangen; Familienunglück; schnöder Undank und anderes noch auf seine Gemüthsverfassung nachtheilig Einwirkende, — das waren die Schickungen, die fast in ununterbrochener Reihenfolge ihm begegnet sind; zu viele der Ursachen, durch welche andauernde Verstimmungen herbeigeführt worden. Dorther ergeben sich auch für den Biographen die Beweggründe, bei Aufzeichnung der Begebenheiten großentheils ein anderes Verfahren einschlagen zu müssen, indem die kraus durcheinander liegenden Dinge eine chronologische Nebeneinanderstellung nicht durchweg zulassen.

Aus dieser Exposition ersieht man, welch' unangenehme, aber auch schwierige Aufgabe zu lösen seyn wird. Diese der Wahrheit entsprechend zu lösen wäre unmöglich, hätte nicht das Geschick den Verfasser diesen Dingen in unmittelbare Nähe gebracht und wäre ihm nicht beschieden gewesen, in Folge eines freundschaftlichen Verhältnisses zu dem Tondichter bei den meisten Vorkommnissen mit thätig seyn zu können. Wie dieses Verhältniß entstanden und wie es sich im Laufe der Jahre gestaltet hat, soll diesmal im Interesse der zu lösenden Aufgabe ausführlicher mitzutheilen nicht unterlassen werden, wie in der ersten Bearbeitung geschehen.

Vor Ergreifung des historischen Fadens wird es räthlich, einen Blick auf Beethoven's näheren Freundeskreis zu werfen, um zu sehen, welche von den Eingangs der zweiten Periode genannten Mitgliedern ihn noch umgeben, welche im Fortschreiten der Zeit abgegangen, und welche diese letzteren wieder ersetzt hatten, überhaupt aus welchen Männern dieser Kreis bei Beginn und im Verlaufe der Periode bestanden. Die Gegner Beethoven's haben diesen Punct besonders stark betont und erst neulich hat Alexander Ulibischeff in seinem Buche: „**Beethoven, ses critiques et ses glossateurs**", darüber ausgesagt: „Schindler hatte sich Beethoven ergeben, wie man sich sonst dem Teufel ergibt, mit Leib und Seele. Er blieb. Andere waren weniger ausdauernd, und allmählig bildete sich Einsamkeit um den großen Künstler. Er sah sich verlassen von seinen besten und ältesten Freunden, von denen er nur einige auf seinem Todbette wiedersah."

Das Wahre an dieser Aussage wird aus den folgenden Mittheilungen sich ergeben. Vorläufig sey bemerkt:

Bei Schilderung der Vorgänge im Jahre 1813 gab es Veranlassung, den Fürsten Lichnowsky mit seinen unverändert liebreichen Gesinnungen gegen unsern Meister anzuführen. Mit gleicher Theilnahme umgaben ihn noch immer die bewährten Freunde: Graf Moritz Lichnowsky, Baron Pasqualati, Stephan von Breuning, von Zmeskall, Streicher, Schuppanzigh, Kanne, und die später hinzugekommenen: Maelzel, Oliva und Karl Bernard. Nur Graf Brunswick und Baron Gleichenstein waren bei Beginn dieser Periode aus dem Kreise geschieden, ersterer, um seinen Wohnsitz in Pesth, der andere aber, in seinem Heimathlande Baden, zu nehmen. Ersteren Freund sah unser Meister seitdem noch oft in Wien, den andern nur mehr 1824 bei seinem der östreichischen Hauptstadt gemachten Besuche. Ferdinand Ries hatte schon 1805 Wien verlassen. Bei seiner Rückkehr aus Rußland, im Spätherbst 1808, verweilte er blos die ersten Wintermonate daselbst.

Alles hienieden ist ja der Veränderung unterworfen, wie hätte nicht auch dieser schöne Freundeskreis Gleiches erfahren sollen! Schon 1814 haben wir den Senior, den Fürsten Lichnowsky, aus dem Leben scheiden gesehen, nachdem ihm die Freude geworden, seinen Liebling auf dem höchsten Gipfel des Ruhmes erblicken zu können. Im Jahre 1816 verließ Schuppanzigh Wien, um die Leitung einer Capelle bei einem Adelichen in Rußland zu übernehmen. Er kehrte erst 1823 wieder in die Heimath zurück. Um 1817 verließ auch Oliva die Kaiserstadt für immer, um in St. Petersburg eine Professur der Deutschen Literatur anzutreten. Im Jahre 1817 erfolgte die Entzweiung mit dem getreuen Freunde Breuning. Dies war, nebst Schuppanzigh's Entfernung, der härteste Verlust für Beethoven. War Ersterer der oftmalige Anreger (zuweilen auch Dränger im eigenen Interesse) zu Compositionen oder Aufführungen, so war dagegen der Andre der stets besonnene und uneigennützige Wegweiser und Helfer in bedrängten Momenten. Die Wiedervereinigung mit diesem alten Freunde erfolgte erst im Jahre 1826; mittlerweile war man aber beiderseits um neun Jahre älter geworden. — In den persönlichen Verhältnissen der andern Freunde hatte sich nach und nach auch manches verändert, das Veranlassung gewesen, sich gegenseitig seltener zu sehen. So mußte Beethoven des Umgangs mit Zmeskall entbehren, weil dieser eine Reihe von Jahren durch Gichtleiden an's Krankenbett gefesselt war, und Kanne zog sich in späteren Jahren aus ihn allein betreffenden Gründen von aller Gesellschaft zurück. Doch verblieb er noch Kritiker quand même, auch ließ er sich noch zuweilen von Beethoven zu Tisch einladen. Mit diesem Sonderling ohne Gleichen verloren sich die Impulse zu oft hartnäckigen, für die Anwesenden sehr interessanten und belehrenden Controversen zwischen beiden Künstlern, von denen der eine vorwärts, der andere aber rückwärts zu schauen liebte, deren kunsttheoretische wie ästhetische Ansichten nur selten übereinstimmen wollten. (Siehe Näheres unter 1 der „Charakterzüge, Eigenheiten, u. s. w.")

Einige dieser Lücken wurden alsbald wieder ausgefüllt, und zwar durch den Hof- und Gerichtsadvocat Dr. Johann

Bapt. Bach und den Verfasser dieser Schrift, endlich zu Ausgang der Periode 1825 noch durch Carl Holz.

Und nun sey es gestattet in gedrängter Kürze von den Zufällen zu sprechen, welche den Verfasser in unmittelbare Nähe Beethoven's gebracht. Aus der Schilderung der den Meister betreffenden Verhältnisse und Dinge wird sich auch beigehend ergeben, wie nach und nach ich mir dessen Theilnahme, Vertrauen und Zuneigung erworben hatte.

Ein wohlhabender Musikfreund, Namens Pettenkofer, hatte im Verlauf des Winters von 1813 auf 14 einen ansehnlichen Kreis von jungen Leuten alle Samstage in seinem Hause zu Ausführung von Instrumentalmusik mit vollem Orchester versammelt. Diesem Kreise, dem mehrere meiner Universitäts=Freunde angehörten, (darunter auch Herr Dr. Leopold Sonnleithner, den der Leser bereits Eingangs der zweiten Periode kennen gelernt hat,) hatte ich mich gleichfalls angeschlossen. In einer Versammlung zu Ende März 1814 ersuchte mich einer meiner Nachbarn am Pulte um die Gefälligkeit, am folgenden Vormittage Beethoven ein Billet von seinem Lehrer Schuppanzigh übergeben zu wollen, da er selber verhindert sey; in dem Billet sei von einer beabsichtigten Probe die Rede, und Beethoven, als Theilnehmer daran, habe darauf blos mit Ja oder Nein zu antworten. Mit Freuden übernahm ich den Auftrag. Der Wunsch, dem Manne nur einen Augenblick nahestehen zu können, dessen Werke mir seit einigen Jahren schon die höchste Ehrfurcht für ihren Autor eingeflößt hatten (ich zählte bereits 18 Jahre), er sollte nun so unverhofft und in so seltsamer Weise in Erfüllung gehen. Am andern Morgen stieg demnach der Billetträger mit klopfendem Herzen die vier Treppen im Pasqualati'schen Hause hinauf und ward sogleich durch den schneidernden Bedienten zu dem am Schreibtisch sitzenden Meister geführt. Nachdem dieser das Blatt eingesehen, wandte er sich zu mir und sagte „Ja"; nach einigen rasch noch hinzugefügten Fragen war die Audienz zu Ende. Aber an der Thür erlaubte ich mir ein Weilchen zu verharren, um den Mann, der bereits im Schreiben fortgefahren, scharf zu beobachten.

Diesem, in dem Lebenslauf des armen Studenten bis dahin fast wichtigsten Ereigniß folgte bald die Bekanntschaft mit Schuppanzigh. Er verehrte mir eine Eintrittskarte zu dem von ihm am 11. April veranstalteten Concerte, wobei Beethoven sein großes Trio in **B dur, Op.** 97, zum ersten Mal selber vortrug. Bei dieser Gelegenheit trat ich schon mit mehr Zuversicht dem großen Meister nahe, ihn ehrfurchtsvoll grüßend. Er erwiederte freundlich und zeigte, daß er sich des Billetbringers erinnere. Zu den großen Akademien am 29. November und 2. December desselben Jahres erhielt ich durch Schuppanzigh die Einladung zur Mitwirkung. Dabei ergab sich wiederholt die schickliche Gelegenheit dem Schöpfer der **A dur**-Sinfonie recht nahe zu seyn. — Dies war die ungesuchte Einleitung zu fernerer Annäherung. Hiezu wäre jedoch schwerlich sobald ein Schritt geschehen, hätte nicht kurz nachher ein mich hart getroffenes Mißgeschick Veranlassung gegeben.

Wir befinden uns mit unserer Erzählung in den Tagen, wo der Carbonarismus in Italien zu spuken begonnen, in Folge dessen Jeder, der sich von einem Orte zum andern bewegte, das Mißtrauen der Polizei-Behörden erregt hatte. Gesteigert wurde dieses Mißtrauen durch die im östreichischen Volke etwas zu laut ausgesprochene Sympathie für Napoleon bei Bekanntwerden seiner Entweichung von Elba. In diesem Chor hat die gesammte Jugend excellirt, und der Verfasser machte keine Ausnahme. Gewiß nur durch Zufall fand, mit letzterem Ereigniß zusammentreffend, ein an sich unbedeutender Tumult in einer kleinen Fraction der Wiener Studenten Statt, der aber nichts desto weniger Aufsehen bei den Behörden erregte, so daß sogar ein von allen sehr verehrter Professor von seiner Lehrkanzel entfernt worden.

Gegen Ende Februars 1815 folgte ich einem Antrage zur Uebernahme einer Erzieherstelle nach Brünn. Kaum daselbst angekommen erhielt ich eine Vorladung zur Polizei. Ich wurde befragt, in welcher Verbindung ich mit einigen der Tumultuanten an der Wiener Universität stehe, ich sollte ferner Auskunft geben über einige Italiener in Wien, mit denen ich

öfters zusammen gesehen worden. Da noch meine Legitimations-Papiere, vornehmlich der Ausweis über frequentirte Collegia, nicht in guter Ordnung gewesen, letzterer wirklich mangelhaft war — nicht durch meine Schuld — so ward ich festgehalten, ungeachtet ein hochstehender Staatsbeamter für mich Bürgschaft zu leisten sich erboten hatte. Durch Hin- und Herschreiben wurde nach einigen Wochen ermittelt, daß ich kein Propagandamacher, sonach der Freiheit wieder zu geben sey. Aber ein volles Jahr in meiner akademischen Laufbahn war verloren.

Wieder nach Wien zurückgekommen erhielt ich alsbald von einem nähern Bekannten Beethoven's die Einladung, mich an einem bestimmten Orte einzufinden, indem der Meister den Vorfall in Brünn aus meinem Munde hören wolle. Bei dieser Mittheilung offenbarte Beethoven eine so wohlwollende Theilnahme an meinem widrigen Erlebniß, daß ich mich der Thränen nicht erwehren konnte. Er forderte mich auf, mich öfters an demselben Orte und zur selben Stunde, 4 Uhr Nachmittags, einfinden zu wollen, wo er fast täglich zu treffen sey — um Zeitungen zu lesen. Ein Händedruck besagte noch weiteres. Dieser Ort war ein abgelegenes Zimmer in der Bierwirthschaft zum Blumenstock im Ballgäßchen. Ich fand mich recht oft ein, und es dauerte nicht lange, so lernte ich dieses Local als eine Quasi-Krypta einer kleinen Anzahl Josephiner von reinstem Wasser kennen, zu denen unser Tonmeister eben keine Dissonanz gebildet, denn sein republicanisches Glaubensbekenntniß hatte durch nähere, in diese Zeit fallende Bekanntschaft mit der englischen Staatsverfassung bereits einen empfindlichen Stoß erlitten. Ein Capitain von der Arcieren-Leibgarde des Kaisers, und der dem musicalischen Wien allgemein bekannte Herr Pinterics, der in Franz Schubert's Künstlerleben eine wichtige Rolle spielt, waren des Meisters nächste Gesellschafter und im Austausch politischer Ansichten sowohl anregende, wie auch übereinstimmende Secundanten. Von diesem Orte aus folgte ich ihm alsbald oft auf seinen Spaziergängen. Schon 1816 sah er sich in Verhältnisse verwickelt, die ihm viele Schreibereien verursachten. Dr. Bach, in dessen Canzlei ich täglich einige Stunden gearbeitet, empfahl

ihm alles mir anzuvertrauen. Ich wurde also Beethoven's Geheimsecretär — ohne Gehalt. Dieses Verhältniß führte bald andere herbei. Ueberhaupt, ihm nach Kräften gefällig zu seyn, zählte ich von jener Zeit bis zu seinem Hinscheiden zu meinen Pflichten. Darin war nur gegen Ende seines Lebens eine kurz andauernde Störung eingetreten, von welcher am geeigneten Orte der Grund angegeben werden wird. Und solche Hingebung nennt der durch und durch dem großen Tondichter feindlich gesinnte Ulibischeff: „Sich mit Leib und Seele dem Teufel ergeben.“

I.

1815 bis 1820. Der Ausgang der zweiten Periode hat uns den Tondichter auf einer Stufe des Ruhmes erblicken lassen, die wohl als eine der erhabensten bezeichnet werden darf, die je von einem Musiker im Verlaufe seines Kunststrebens erreicht worden. Vergessen wir aber nicht, daß es die Frucht zwanzigjährigen rastlosen Mühens gewesen. Der welthistorische Moment, mit welchem diese Ruhmesfeier zusammentraf, konnte nicht verfehlen das Ereigniß zu den glanzvollsten zu gestalten, welche die Geschichte der Tonkunst je zu verzeichnen haben wird. Man vergebe das scheinbar Ueberschwängliche des Ausdrucks, wenn hinzugefügt wird, daß fast alle am Wiener Congresse versammelten Herrscher Europa's die Ruhmesurkunde unsers Meisters besiegelt haben.

Gerade in jenen Tagen ward der russische Gesandte, Graf Rasumowsky, von seinem beim Congresse anwesenden Kaiser in den Fürstenstand erhoben. Dies gab nebst den gewöhnlichen „**Reunions**“ im Palaste dieses Kunstmäcens am Donaucanal Veranlassung zu Festlichkeiten außerordentlicher Art, zu denen unser Beethoven stets hinzugezogen worden. Dort war der Meister Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit von Seiten aller Fremden; denn es ist Eigenschaft des schöpferischen, mit einem gewissen Heroismus verbundenen Genies die Aufmerksamkeit aller Edlen auf sich zu ziehen. Oder, ist es nicht Heroismus zu nennen, wenn wir den Tondichter mit Vorurtheilen jeglicher Art, mit Altherkömmlichem in Hinsicht auf seine Kunst, mit Neid, Schelsucht und Böswilligkeit der Musiker in Masse, über alles dies noch mit dem zu Ausübung seiner Kunst nach verschiedenen Seiten hin unentbehrlichsten Sinn, dem Gehör, in stetem Kampfe gewahren, und dennoch die erhabene Stellung, die er sich erstritten? Kein Wunder, daß ein Jeder sich bemühte, ihm seine Huldigung darzubringen. Von dem Fürsten Rasumowsky ward er den anwesenden Monarchen vorgestellt, die ihm in den schmeichelhaftesten Aus-

drücken ihre Achtung zu erkennen gegeben. Die Kaiserin von Rußland wünschte ihn besonders zu becomplimentiren. Die Vorstellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph statt, in denen er auch noch von anderen hohen Personen begrüßt worden. Es scheint, als habe der Erzherzog den Triumph seines erhabenen Lehrers stets mitfeiern wollen, indem er die fremden Herrschaften zu Zusammenkünften mit Beethoven in seiner Wohnung eingeladen hat. Nicht ohne Rührung gedachte der große Meister jener Tage in der kaiserlichen Burg und im Palaste des russischen Fürsten, und sagte einstmals mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Cour machen lassen und sich dabei stets vornehm benommen.

Im Anblicke dieser in einem Künstlerleben so seltenen Situation recht lange zu verweilen, wäre wohl erfreulich, allein die Begebenheiten drängen vorwärts. Darum muß die Trennung schon zur Stelle erfolgen, wie es Dinge und Umstände erheischen. Diese hatten sich alsbald derartig gestaltet, daß nicht etwa von einer successiven, in Zwischenräumen erfolgten, sondern von einer plötzlichen Veränderung der Situation gesprochen werden muß. O, wie kurz war die Dauer der ungetrübten Freude an dem frisch duftenden, so schwer errungenen Kranze! Welch' herbes Schicksal für einen in reinster Poesie dahin lebenden Künstler urplötzlich sich in einen Kampf mit gemeinen Welthändeln verwickelt zu sehen, der nothwendigerweise Verstimmungen des Gemüths herbeiführen und auch noch anderweitige Folgen nach sich ziehen mußte! —

Um mit Aufzeichnung der von unserm Meister erduldeten Tantalus-Qualen zu beginnen, wird zuvörderst ein Rückblick auf die glorreichen Tage des 8. und 12. December 1813 nothwendig, an denen nebst der Sinfonie in **A dur** auch die Schlacht bei Vittoria zur ersten Aufführung gekommen. Ferner haben wir uns zu erinnern an Beethoven's bei dieser Gelegenheit veröffentlichtes Dankschreiben, in welchem am Schlusse ausdrücklich gesagt ist, daß der Hof-Mechaniker M a e l z e l diese Akademien veranstaltet und daß Beethoven die Schlacht-

Sinfonie einzig für diesen Zweck verfertigt und dem Mechaniker unentgeltlich übergeben habe. Auch ist bereits von einer beabsichtigten Reise dieses Mannes nach England Erwähnung gethan worden.

Zu weiterer Orientirung in dem zwischen diesen beiden Freunden Vorgefallenen bedarf es aber noch eines mehreren. Schon im Jahre 1812 hatte Maelzel dem Tondichter das Versprechen gemacht, Gehörmaschinen für ihn anfertigen zu wollen. Um ihn hierzu anzueifern, componirte Beethoven für die von Maelzel neu erfundene „Panharmonica" ein Stück „Schlacht-Sinfonie." Der Effect dieses Stückes war so unerwartet, daß der Mechaniker unsern Beethoven aufforderte, es für Orchester zu instrumentiren. Dieser, längst mit dem Plane beschäftigt, eine große Schlacht-Sinfonie zu schreiben, willigte in den Vorschlag und schritt sogleich zur Ausarbeitung des ganzen Werkes. Nach und nach wurden auch vier Gehörmaschinen fertig, von denen jedoch nur eine brauchbar befunden worden und zwar die kleinste und einfachste von allen.

Der erste Zusammenstoß der beiden Freunde erfolgte schon 1813 dadurch, daß Maelzel, allein mit dem Arrangement der Akademie für den 8. December beschäftigt, auf dem Anschlagzettel zu bemerken sich erlaubte, diese Schlacht-Sinfonie sey sein Eigenthum, ihm von Beethoven geschenkt. Dieser säumte nicht mit einer Protestation gegen solche Anmaßung aufzutreten. Maelzel dagegen replicirte wieder öffentlich, daß er das fragliche Werk für die gelieferten Gehörmaschinen, überdies noch für eine bedeutende Geldschuld in Anspruch nehme. — Dieser unerquickliche Streit bildete das Vorspiel zu der bevorstehenden Kunstfeier. Das Benehmen des Hof-Mechanikers gegen seinen Freund war überhaupt unter der Würde eines gebildeten Mannes und blieb längere Zeit der Gegenstand allgemeiner Mißbilligung.

Schon nach der ersten Aufführung am 8. December wurde Beethoven aufmerksam gemacht, daß Maelzel Gelegenheit suche sich der Partitur zu bemächtigen. Da ihm jedoch dies nicht

gelang, so richtete er seine Blicke auf die Orchester-Stimmen, die zu bewachen man bei Zeiten versäumt hatte. Von diesen brachte er mehrere bei Seite und ließ sie dann in Partitur setzen; das Abgängige ward durch irgend einen Miethsmann hinzugefügt.

Im Monat April des Jahres 1814 erhielt Beethoven aus München Kunde von der erfolgten Aufführung der Schlacht-Sinfonie daselbst durch Maelzel,*) so wie zugleich, daß dieser dort aussage: er müsse sich mit diesem Werke für eine Schuldforderung von 400 Ducaten an Beethoven bezahlt machen.

Nun war es an der Zeit Schutz für Wahrung seines Eigenthums bei den Gerichten zu suchen. In der für seinen Advokaten niedergeschriebenen Deposition — die im Original vorliegt und unter den Ergänzungen wortgetreu aufgeführt erscheint — erklärt sich Beethoven dahin: „Wir kamen überein, zum Besten der Krieger dieses Werk und noch mehrere andere von mir in einem Concert zu geben. Während dieses geschah, kam ich in die schrecklichste Geldverlegenheit.**) Verlassen von der ganzen Welt hier in Wien, in Erwartung eines Wechsels 2c., bot mir Maelzel 50 Ducaten in Gold an. Ich nahm sie und sagte ihm, daß ich sie ihm hier wiedergeben, oder ihm das Werk nach London mitgeben wolle, falls ich nicht selbst mit ihm reis'te — wo ich ihn im letzteren Falle bei einem englischen Verleger darauf anweisen werde, der ihm diese 50 Ducaten bezahlen solle."

Ferner ist einer von Baron Pasqualati und von dem Hof- und Gerichts-Advocaten, Dr. von Adlersburg ausgestellten Erklärung, so wie noch einer Aufforderung Beethoven's an die Tonkünstler in London zu erwähnen. Aus ersterer im Original vorliegenden, vom 20. October 1814 datirten Urkunde

*) Die Allg. Mus. Ztg. XVI, 291, enthält einen Bericht aus München über diese Aufführung.

**) Ueber diese Zustände im Jahre 1813 ist vorgehend schon ein grau in grau gemaltes Bild aufgestellt worden.

geht hervor, daß Beethoven sich seines Eigenthumsrechtes auf das fragliche Werk in nichts begeben habe. In der Aufforderung an die Londoner Tonkünstler zeigt Beethoven das zu München Geschehene an, und erklärt weiter: „Die Aufführung dieser Werke (die Sieges-Sinfonie und die Schlacht bei Vittoria) durch Herrn Maelzel ist ein Betrug gegen das Publicum und eine Beeinträchtigung gegen mich, indem er sich ihrer auf einem widerrechtlichen Wege bemächtigt hat," und warnt endlich gegen diese „verstümmelten" Werke. *)

Diese Aufforderung hatte zur Folge, daß Maelzel eine Aufführung dieser Werke in London zu unternehmen nicht gewagt hat. Die gerichtliche Einschreitung aber in Wien blieb erfolglos, indem der Verklagte in weiter Ferne gewesen, und sein Vertreter den Rechtshandel in ungemessene Länge hinaus zu schieben verstand, wodurch dem Kläger namhafte Kosten und immer neue Verdrießlichkeiten erwachsen sind. Darum stand unser Meister von weiterer Verfolgung ab, da mittlerweile die Thatsache sich verbreitet und den schlechten Freund von neuen Versuchen abgeschreckt hatte. Die Gerichtskosten wurden „zu gleichen Theilen aufgehoben." Maelzel kam niemals mehr nach Wien zurück, suchte aber den hintergangenen Freund späterhin noch brieflich auf, als er dessen Empfehlung für seinen Metronom zu bedürfen glaubte. Dieser Brief vom 19. April 1818 aus Paris befindet sich hier. Darin spiegelt er Beethoven vor, er habe eine Gehörmaschine behufs des Dirigirens (!) für ihn in Arbeit, ja, er fordert ihn sogar zu einer mit ihm zu machenden Reise nach England auf. Seine Zufriedenheit mit dem Metronom theilte der Meister dem Mechaniker mit, von jener Maschine aber hat er niemals wieder gehört.

War dieser Vorfall für unsern Meister gleichsam die Vorschule zu einer großen Summe ihm weiterhin noch bevorstehender Erfahrungen auf einem Felde, auf welchem Niemand gerne Erfahrungen zu machen wünscht, so bietet er uns

*) Diese Urkunde erscheint unter den Ergänzungen.

einen leisen Vorgeschmack von dem bald Kommenden. Als nächstes Resultat aus diesem Erlebniß ergab sich bei Beethoven ein in weit höherem Grade gesteigertes Mißtrauen gegen Jedermann in seiner Umgebung. Es offenbarte sich auch in der Verfügung, von nun an das Meiste in seiner Wohnung copiren zu lassen. Da dieses jedoch nicht immer thunlich gewesen, so controlirte er seine Copisten selber, oder ließ sie durch Andere überwachen, zumal bereits Fälle vorgekommen, daß selbst diese Leute, verführt durch Verleger, seine Manuscripte verkauft hatten. Wie sehr er fortan von der Besorgniß gequält worden, es könne durch die Verleger Unfug mit seinen Manuscripten geschehen, bezeugt auch eine Zuschrift an mich vom 1. Juni 1823 aus Hetzendorf. Diese lautet: „Sind die Variationen (Op. 120) schon nach London abgegangen? **NB.** So viel ich mich erinnere steht in der an den Fürsten Esterhazy ergangenen Einladung nichts davon, daß die Messe blos im Manuscript mitgetheilt wird, welcher Unfug kann dadurch entstehen, ich vermuthe, daß hierauf der Antrag zielte des Herrn A...... dem Fürsten die Messe umsonst anzutragen, ꝛc. damit Hr. A— zum dritten Male ein Werk von mir stehle; Wocher*) muß hierauf aufmerksam gemacht werden.“ — Diese verdächtigende Anmerkung steht aber nicht im Briefe, sondern von Außen, und der Name des die Angelegenheit mit dem Fürsten beantragenden Musikverlegers ist deutlich ausgeschrieben.

Einen zweiten Theil zu dieser Vorschule betrübender Erfahrungen und folgerecht auch erschütternder Gemüthsbewegungen bildete ein anderer Rechtsfall, der sich unmittelbar dem mitgetheilten angereihet hat.

Fürst Lobkowitz, der große Kunst-Mäcen, der feine Kenner vornehmlich des Gesangswesens, hatte sich in seiner Kunstliebe zu weit von jener Linie entfernt, die der vorsichtige Haushalter zwischen Haben und Soll niemals aus den Augen verliert. Was Italien immer an Gesangs-Virtuosen besessen,

*) Sekretair des Fürsten Esterhazy.

ließ er kommen, und in seinem Palaste den Musikfreunden hören. Ihm verdankten sie die Hochgenüsse, welche durch die Vorträge von Crescentini, Brizzi, der beiden Seßi, und noch durch eine lange Reihe anderer italienischer Kunstgrößen geboten wurden. Im Jahre 1816 ward diesen Herrlichkeiten durch das Ableben des Fürsten ein Ziel gesetzt. Für unsern Tonmeister aber hatte dieser Todesfall noch eine weitere Bedeutung; es wurde nämlich über sämmtliche Güter des Fürsten die gerichtliche Sequestration verhängt und dem Meister die fernere Ausbezahlung des Antheils von 700 Gulden, den der verstorbene Fürst in der Renten-Urkunde vom 1. März 1809 an Beethoven zu bezahlen sich verpflichtet hatte, streitig gemacht. Er trat demnach gegen den Sequester als Kläger auf. Allein das Resultat war ein, von dem früher bereits streitig gemachten Antheil Seitens der fürstlich Kinsky'schen Vormundschaft, ganz entgegengesetztes. In diesem Rechtsstreit blieb Beethoven der unterliegende Theil; er rettete nichts. Zum ersten Mal in seinem Leben hatte er Gelegenheit zu sehen, wie klar abgefaßte Rechtspuncte von dem einen Richter für weiß, von dem andern für schwarz erklärt werden können, und wie ganz unscheinbare Dinge zu einem Rechtsspruche führen, vermöge welchem ein lange aufrechtstehendes Recht plötzlich zu einem Unrecht umgewandelt wird; er lernte die wächserne Nase des Gesetzes kennen.

Die bis nun geführten Processe mit der fürstlich Kinsky'schen Vormundschaft, mit dem Hof-Mechaniker Maelzel und mit dem fürstlich Lobkowitz'schen Güter-Sequester hatten unsern Meister mit den Mysterien der Themis in so hohem Grade bekannt gemacht, daß man annehmen sollte, er werde aus Rücksicht auf seine künstlerische Wirksamkeit und physisches Wohlbefinden in's Künftige jeder Veranlassung ausweichen, diese Bekanntschaft zu erweitern, um seine Verhältnisse nach jeglicher Seite hin nicht noch mehr zu gefährden. Dem war jedoch nicht also. Das Schicksal hatte ihm noch schwerere Prüfungen vorbehalten und selbst über sein besseres Wollen bestimmt.

Ehe wir uns aber diesen Dingen zuwenden, um den Meister auf seinen Gängen in's Innerste dieser Mysterien zu begleiten, wollen wir einen Blick auf die Erzeugnisse seiner Muse aus letzter Zeit werfen und berühren, was damit in Verbindung steht. Es wird von Interesse seyn zu vernehmen, was nach dem ereignißreichen Jahr 1814, überhaupt nach diesem unruhevollen und so sehr aufgeregten Zeitmoment, zu Papier gekommen.

Zunächst war es die Sonate in zwei Sätzen, E moll, Op. 90.*) Wenn wir sowohl Gattung wie Charakteristik der ihr vorausgegangenen Schöpfungen, (die 7. und 8. Sinfonie, die Schlacht-Sinfonie, die Cantate „der glorreiche Augenblick") in Erwägung ziehen, so ergreift uns wohl hohe Verwunderuug bei Anblick der jüngsten Composition ob der innewohnenden Zartheit und Innigkeit im Gegensatze zu dem daneben gestellten Energischen und Kraftvollen; solche Innigkeit, wie im zweiten Satze entwickelt ist, wäre in früheren Werken schwer aufzufinden. Erhöhen wird sich unsere Verwunderung über die festgehaltene Stimmung in der unmittelbar nachgefolgten Sonate in A dur, Op. 101, von Marx „die Sensitive" genannt. Von dieser ist bemerkenswerth, daß sie unter allen Sonaten Beethoven's die einzige war, welche zu Lebzeiten des Meisters öffentlich vorgetragen worden, und zwar in einem von Schuppanzigh im Februar 1816 veranstalteten Concerte, dem auch der Autor beigewohnt hat. Er hatte den Vortrag einem künstlerisch gebildeten Dilettanten, Stainer von Felsburg, anvertraut, nachdem er ihn zuvor in das poesiereiche und im ersten und dritten Satze ungewöhnlich schwer darzustellende Werk eingeführt. Diese beiden Sätze bezeichnete der Meister mit: „Träumerische Empfindungen;" ihr Vortrag erfordert freie Bewegung.

Diese Sonate trägt die Dedication an die Frau Baronin Dorothea von Ertmann, ein Name, bei dem wir etwas verweilen wollen, indem diese Dame im musikalischen Wien

*) Diesem Werke gebührt unbezweifelt die Opuszahl 100.

damaliger Zeit einen der ersten Plätze als Künstlerin auf dem Pianoforte behauptet hat. Frau von Ertmann, geb. Graumann aus Frankfurt am Main, war die Gemahlin des Obersten vom k. k. Infanterie-Regiment „Hoch- und Deutschmeister," ein Mann, der einerseits ein ganzer Soldat, andererseits wiederum ein ganzer Künstler gewesen, dem die Wiener in Folge musterhafter Ausbildung seines Musik-Corps viele Jahre hindurch ausgezeichnete Genüsse zu verdanken gehabt. *)

Diese Künstlerin im eigentlichsten Wortsinn excellirte ganz besonders im Ausdrucke des Anmuthigen, Zarten und Naiven, aber auch im Tiefen und Sentimentalen, demnach sämmtliche Werke vom Prinzen Louis Ferdinand von Preußen und ein Theil der Beethoven'schen ihr Repertoire gebildet haben. Was sie hierin geleistet, war schlechterdings unnachahmlich. Selbst die verborgensten Intentionen in Beethovens Werken errieth sie mit solcher Sicherheit, als ständen selbe geschrieben vor ihren Augen. Im Gleichen that es diese Hochsinnige mit der Nuancirung des Zeitmaßes, das bekanntlich in vielen Fällen sich mit Worten nicht bezeichnen läßt. Sie verstand es, dem Geiste jeglicher Phrase die angemessene Bewegung zu geben und eine mit der andern künstlerisch zu vermitteln, darum alles motivirt erschien. Damit ist es ihr oft gelungen, unsern Großmeister zu hoher Bewunderung zu bringen. Der richtige Begriff von Tactfreiheit im Vortrage schien ihr angeboren zu seyn. Aber auch mit der Colorirung schaltete sie nach eigenem Gefühle und umging bisweilen die Vorschrift. Der Selbstdichterin war diesfalls manches nach eigenem Ermessen zu thun gestattet. Sie brachte in verschiedenen von Andern verkannten Sätzen kaum geahnte Wirkungen hervor; jeder Satz wurde zum Bilde. Vergaß der Zuhörer das Athmen beim Vortrage des mysteriösen Largo im Trio **D dur, Op.** 70, so versetzte sie ihn wieder im 2. Satz der Sonate in **E, Op.** 90, in Liebeswonne. **) Das oft wiederkehrende Hauptmotiv dieses

*) Das genannte Regiment hat in Wien seinen Werb-Bezirk.

**) Der feine Sinn des Grafen Lichnowsky, dem diese Sonate gewidmet ist, ließ ihn bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke besondere Intentionen darin vermuthen. Auf seine Anfrage diesfalls erwiederte der

Satzes nuancirte sie jedesmal anders, wodurch es bald einen schmeichelnden und liebkosenden, bald wieder einen melancholischen Charakter erhielt. In solcher Weise vermochte diese Künstlerin mit ihrem Auditorium zu spielen. Allein diese Kundgebungen seltener Genialität waren keineswegs Resultate eigenwilliger Subjectivität, fußten vielmehr ganz auf Beethoven's Art und Weise im Selbstvortrage seiner Werke, überhaupt auf seiner Lehre inhalthabende Compositionen zu behandeln, die Niemand in damaliger Zeit sich mehr angeeignet hatte, als diese Dame. Jahre hindurch — bis Oberst von Ertmann 1818 als General nach Mailand versetzt worden — versammelte sie entweder in ihrer Wohnung oder an andern Orten, auch bei Carl Czerny, einen Kreis von ächten Musikfreunden um sich, hatte überhaupt um Erhaltung und Fortbildung des reinsten Geschmackes in der Elite der Gesellschaft große Verdienste. Sie allein war ein Conservatorium. Ohne Frau von Ertmann wäre Beethovens Claviermusik in Wien noch früher vom Repertoire verschwunden, allein die zugleich schöne Frau von hoher Gestalt und feinen Lebensformen beherrschte in edelster Absicht die Gesinnung der Bessern und stemmte sich gegen das Herandrängen der neuen Richtung in Composition und Spiel durch Hummel und seine Epigonen. Beethoven hatte darum doppelten Grund, sie wie eine Priesterin der Tonkunst zu verehren und sie seine „Dorothea-Caecilia" zu nennen.

Ein anderer Schlüssel, das künstlerische Vermögen in der Reproduction zu so hohem Grade zu steigern, findet sich bei Frau von Ertmann noch in der charakteristischen Eigenheit, alles, was ihrer Individualität nicht entsprach, nicht auf ihr Pult zu legen. Werke, wie z. B. die Sonate mit Violine in A moll, Op. 47, das Trio in B, Op. 97, spielte sie niemals vor Kennern im großen Raume, denn sie fühlte ihre physische Kraft für dort nicht ausreichend. Im Interesse

Autor, er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzen wollen und wünsche er Ueberschriften, so möge er über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz, und über den zweiten: Conversation mit der Geliebten. — Graf Lichnowsky hatte sich nach dem Tode seiner ersten Gemahlin in eine sehr geschätzte Opernsängerin verliebt, seine Agnaten protestirten jedoch gegen eine eheliche Verbindung. Erst nach mehrjährigem Kampfe gelang es ihm 1816 alle Hindernisse zu besiegen.

solcher Werke hielt sie fest an dem Satze: Alles paßt nicht für Alle. Die Virtuosen beiderlei Geschlechts in unsern Tagen kennen leider diesen Satz nicht, pfuschen darum, wie in allen Genres, so in verschiedenen Kunstepochen, herum. Im musikalischen Theil wird es Veranlassung geben, der künstlerischen Soldatenfrau im Vereine mit einer andern Kunstpriesterin aus jenen Tagen wieder gedenken zu müssen.

Welche Geltung diese Künstlerin bei Beethoven gehabt, erhellet nicht blos aus der für sie und ihre Vortrags-Eigenthümlichkeiten geschriebenen Sonate, auch seine an sie gerichtete Zuschrift vom 23. Februar 1816 bei Uebersendung des gedruckten Exemplares dieses Werkes besagt es. Das Original davon befindet sich in der Autographen-Sammlung ihres Neffen, Alfred Ritter von Frank, in Wien. Der Meister schreibt:

Meine liebe, werthe Dorothea-Caecilia!

Oft haben Sie mich verkennen müssen, indem ich Ihnen zuwider erscheinen mußte, vieles lag in den Umständen, besonders in den früheren Zeiten, wo meine Weise weniger als jetzt anerkannt wurde; Sie wissen die Deutungen der unberufenen Apostel, die sich mit ganz andern Mitteln als mit dem Evangelium forthelfen, hierunter habe ich nicht gerechnet wollen seyn. — Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen einen Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunsttalent, wie an Ihre Person, abgeben möge. Daß ich neulich Sie nicht bei Cz. [Czerny] spielen hören konnte, ist meiner Kränklichkeit zuzuschreiben, die endlich scheint vor meiner Gesundheitskraft zurück fliehen zu wollen.

Ich hoffe bald von Ihnen zu hören, wie es in St. Pölten mit den — steht, und ob Sie etwas halten auf Ihren

Verehrer u. Freund
L. van Beethoven.

Alles Schöne Ihrem werthen Mann
und Gemal von mir.*)

---

*) Herr und Frau von Ertmann befanden sich in jenen Tagen zu St. Pölten, 6--7 Stunden von Wien entfernt. Daselbst lag eine Abtheilung des Infanterie-Regiments in Garnison, dessen Oberst Herr v. Ertmann war.

Der erste Theil dieses Briefes ist in Bezug auf einzelne Phasen der Lebensgeschichte unsers Meisters von nicht geringem Interesse. Wir vernehmen sein eigenes Geständniß über seine damalige und auch frühere Gemüthsverstimmung, die Quelle andauernden Mißmuths, und dürfen aus den Worten, daß seine Weise früher weniger als zur Zeit anerkannt worden, den Schluß ziehen, daß er diesfalls mit der Gegenwart nicht ganz unzufrieden gewesen. *) — Mit den „Deutungen der unberufenen Apostel" will der Meister das Gebahren der Koryphäen in der neuen Richtung des Clavierspiels bezeichnen, hinter welcher die Menge, Kunstjünger wie Dilettanten, eben so athem- und gedankenlos einhergelaufen, wie um wenige Jahre später hinter der italienischen Opernmusik. Hören wir doch schon Homer im ersten Gesange seiner **Odussée** sagen:

Denn der neu'ste Gesang erhält vor allen Gesängen
Immer das lauteste Lob der aufmerksamen Versammlung.

Worte, deren tiefer Sinn unserm Meister nicht entgangen, denn er hat sie im Buche angestrichen und noch besonders ausgeschrieben. Welche Anmerkungen würde er wohl über das Evangelium der „Zukunftsmusik" gemacht haben, mit welchem sich in unsern Tagen ihre Apostel fortzuhelfen bemüht sind?!

An die **A dur**-Sonate reihet sich unmittelbar die Entstehung der beiden Sonaten in **C** und **D dur, Op.** 102. Der Meister hat diese Dichtung seiner hochverehrten Freundin, Gräfin M a r i e E r d ö d y, geb. Gräfin N i s z k y, gewidmet, die er bereits durch Widmung der beiden großen Trio's, **Op.** 70, ausgezeichnet hatte. Was diese Dame lange Jahre hindurch für Beethoven gewesen, bezeichnet e i n Wort, er nannte sie seinen „Beichtvater." Mit dem Adel der Geburt vereinigte sich bei ihr Adel der Gesinnung, welcher bei den andern Ebenbürtigen nicht immer im gleichen Maße zu finden war. Gräfin Erdödy hatte in ihren wahrhaft freundschaftlichen Gesinnungen, nicht minder aber auch in der offen bekundeten Pietät für den

---

*) Vergl. das S. 163 u. ff. Ausgesagte.

Meister niemals gewankt, wie dies fast alle ihres Gleichen gethan, und ihn verlassen, nachdem ein neues Gestirn am italienischen Himmel aufgegangen war. Um 1820 nahm sie ihren beständigen Wohnsitz in München; das Jahr ihres Ablebens war nicht zu ermitteln.

An genanntes Werk knüpfen sich Erlebnisse und Vorgänge ungewöhnlicher Art, die daher zu berühren sind. Vorab sey bemerkt, daß der noch lebende Musikverleger Simrock in Bonn bei seiner Anwesenheit 1816 in Wien das Manuscript aus den Händen des Componisten übernommen, wie auch, daß in einem Tagebuche Beethoven's das Jahr 1815 als die Zeit des Niederschreibens notirt war. Erschienen ist das Werk bei Simrock 1817.

Bis um die Zeit, in welche diese Aufzeichnungen reichen, ist der von den Grammatikern und ihrem Anhange aufgestellte Satz: „Beethoven kann keine Fuge schreiben," wie ein Dogma festgehalten worden. Allerdings lagen keine Beweise vor, welche denselben hätten umstoßen oder nur zweifelhaft machen können. In Christus am Oelberg, desgleichen in der Messe in **C**, war von einer Fuge nichts zu hören, wo sie doch am Platze gewesen wäre, ja, in letzterer hätte sie schon darum nicht fehlen sollen, weil Fürst Esterhazy, für den sie bekanntlich geschrieben worden, als besonderer Schätzer dieser obersten Kunstform bekannt war, die Musikwelt aber gerade in diesem Werke einen Gegenbeweis auf obigen Satz erwartet hatte. Bloße Anläufe darin zu einer Fuge konnten den Glauben an entschiedenes Unvermögen nur steigern. Die Fuge im Quartett **C dur**, **Op.** 59, konnte als gültiger Beweis nicht aufgestellt werden. Die fugirten Stellen im Trauermarsch der **Eroica**, so wie im Andante der **A dur**-Sinfonie, und in andern Werken noch, steigerten nur die gegnerische Behauptung. — Da erscheint **Op.** 102 und bringt als Schlußsatz in der Sonate in **D** ein **„Allegro fugato."** Damit war Oel in's Feuer gegossen. Alsbald sah man beinahe das ganze Heer der Philister mit Fäusten auf diesen Satz losschlagen, wobei auch die andern Theile dieser Sonate, von denen vornehmlich das Adagio zu

den gehaltvollsten und tiefempfundensten der Beethoven'schen Muse zu zählen, nicht verschont wurden. Wer es gewagt hätte, als Vertheidiger des Werkes aufzutreten, wäre von den erbitterten Gegnern gesteinigt worden. Offenbar hatte es sich gezeigt, daß der Haß gegen den großen Meister, von dessen Schöpfungen bis dahin schon so mancher in Wien lebende Componist verdunkelt worden, nur geschlummert und auf Gelegenheit zum Herausfahren gewartet hatte, sollte diese gleichwohl vom Zaune gebrochen werden. Niemals war eine Verfolgung ungerechter, als diese letzte. Die diesem Fugato zum Vorwurf gemachte Unklarheit, von den Gegnern aber „Verwirrung" genannt, beschränkt sich strenge genommen auf etwa 20 Tacte vor dem Ruhepuncte auf dem harten Dreiklange von Fis. Weniger stark gefärbte Modulationen wären der Klarheit minder gefährlich geworden, zumal das Thema, wenn auch gleichzeitig in der Umkehrung, immer zu Gehör gebracht wird. Die Schwierigkeit aber in Bewältigung der Aufgabe mußte als Vorwand dienen, das Ganze für schlecht zu erklären und wegzuwerfen. Noch bis zu diesem Tage ruht ein Vorurtheil auf dem herrlichen, des Namens seines Autors würdigen Werke, und zwar auf beiden Nummern. Es ist wohl hohe Zeit, dem Ganzen endlich gerecht zu werden. Ein in beiden Instrumenten gut accentuirter Vortrag wird die Anerkennung unfehlbar erzielen.

In welch' hohem Grade das kritische Ober-Tribunal zu Leipzig durch seine Beurtheilung dieses Werkes die gegnerische Behauptung unterstützt hat, wird sich durch Anziehen einer Stelle aus der Kritik über das Gesammtwerk erkennen lassen. Dieselbe lautet: „Diese beiden Sonaten gehören ganz gewiß zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langer Zeit, nicht nur in dieser Form, sondern überhaupt für das Pianoforte geschrieben worden ist. Alles ist hier anders, ganz anders, als man es sonst, auch sogar von dem Meister selbst, empfangen hat; möge er uns aber nicht übel deuten, wenn wir hinzusetzen: nicht Weniges scheint auch, wie es nun hier steht, und wie es angeordnet, vertheilt ist, also gestaltet zu seyn, d a m i t es ganz ungewöhnlich, ganz sonderbar heraus-

komme.“ XX, 792. — Die Gegner bemühten sich, die Ausdrücke in dieser Beurtheilung noch zu verstärken und allerlei Glossen dazu zu machen. Sie streuten das Gerücht aus: der Verleger habe vom Componisten Schadenersatz beansprucht und zur Beschwichtigung habe ihm dieser die „Zehn variirten Thema's,“ Op. 107, ohne Honorar zugestellt. Eine schon im Jahre 1818 bei Artaria erschienene Ausgabe dieser Sonaten — nicht mit Einverständniß der Bonner Verlagshandlung — wurde von den Gegnern für die Bestätigung des von ihnen erfundenen Gerüchts gehalten und zu neuen, für Beethoven verletzenden Unwahrheiten benutzt. Zur Verbreitung derselben hatten sich auch gewisse Wiener Verleger brauchen lassen, deren Offerten unser Meister wiederholt zurückgewiesen hatte.

Die unmittelbare Einwirkung dieser Umtriebe auf unsern Meister hat die Musikwelt eben nicht zu beklagen, denn sie führten ihn der Anwendung der bisher offenbar unberücksichtigt gelassenen Kunstform, der Fuge, zu. **Ab hoste discimus.** Es lag im Charakter der Epoche, dieselbe nach Gebühr hochzustellen und sie demnach fleißig zu cultiviren. Das Gremium der Musiker pflegte daher nur jenem Componisten den Besten und auf ihre Achtung Anspruch Habenden beizuzählen, der sich auch in dieser Sphäre mit Geschick hervorgethan. Von nun an finden sich also mehrere Werke Beethoven's mit fleißig ausgearbeiteten Fugen versehen; schon die nächst gekommene große Sonate in **B dur,** Op. 106, imponirt mit einer dreistimmigen, dergleichen in der Claviermusik nicht wieder zu finden. Wenn der Meister hiebei bemerkt: „Mit einigen Freiheiten,“ so will er damit nur zeigen, daß ihm die Regeln, die er umgangen, recht wohl bekannt sind. Was auch die Schulweisheit an dieser großen That zu mäkeln gewußt und immer noch weiß, so ist sie dennoch eines Beethoven würdig und bei vollkommener Bewältigung klar und verständlich, die allerdings einen hohen Grad von Virtuosität und zugleich Kenntniß dieser Kunstform beim Vortragenden voraussetzt. Die Traube hängt sehr hoch. — Weiter finden wir schon wieder in der Sonate in **As dur,** Op. 110, eine dreistimmige Fuge, die

weder „Widerhaariges“ noch „einige Freiheiten“ enthält, nicht schwer auszuführen und voll reizender Schönheiten ist. Darauf folgen die gewaltigen Fugen im **Gloria** und **Credo** der **Missa solemnis**; endlich die große Fugen-Ouverture, Op. 124. Damit hat der Meister seinen Gegnern, falls sie keine hartnäckigen Bachianer oder Mozartianer sind, für alle Zeit den Mund gestopft.

Aus dem Jahre 1815 datiren ferner noch folgende Werke: „Meeresstille und Glückliche Fahrt“ (von Goethe) für Chor und Orchester, Op. 112; dann die Ouverture in C dur, Op. 115. Beide wurden (nebst der Cantate „Christus am Oelberg“) am Christtag, den 25. Dec. desselben Jahres, in einer Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals im großen Redouten-Saal unter Leitung des Meisters zum ersten Mal aufgeführt. Der Anschlagzettel zeigte bei der Ouverture keinerlei Beisatz. Die Kataloge aber nennen sie bald „zur Namensfeier,“ bald „Jagd-Ouverture.“ Am 10. Mai 1818 (bereits Eigenthum der Verlagshandlung Steiner u. Cp.) erschien diese Ouverture in zweiter Aufführung im Concerte der Herren Mayseder, Moscheles und Giuliani mit dem Beisatze „à la Chasse.“ Beethoven frug nach dem Grund solcher Benennung, und wer sich dies erlaubt. Es war jedoch nichts zu ermitteln, weil ein Theil die Schuld auf den andern geschoben. Der Breitkopf u. Haertel'sche Katalog benennt diese Ouverture „Namensfeier,“ vielleicht, weil sie am Christtag zur erstmaligen Aufführung gekommen.

Diese Akademie am 25. Dec. hat den nächsten Anstoß gegeben, daß der Wiener Magistrat den Beschluß gefaßt, unsern Meister unter die Ehrenbürger aufzunehmen. Der amtliche Bericht in der Zeitung meldet das Factum in folgenden Worten: „Der Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien hat Herrn Ludwig van Beethoven aus Rücksicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen seine Compositionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Diplom

eines Ehrenbürgers ertheilt." — Also blos für geleistete Dienste bei wohlthätigen Zwecken! Nichts anbei von Anerkennung, Würdigung seiner Bedeutung als Künstler! Nichts von seinen Verdiensten um die Kunst! Nicht eine leise Andeutung ungefähr des Wortlauts: Wir sind stolz, Dich unsern Mitbürger nennen zu dürfen. Wie von Seiten aller Behörden des alten Wiens Kunst und Künstler eigentlich gewürdigt worden, jenes Document bezeuget es für alle Zeiten. Ob Beethoven wohl Werth darauf gelegt, Ehrenbürger der Stadt Wien zu seyn? Die Antwort dürfte sich aus weiter unten angeführten Thatsachen und Zuständen von selbst ergeben.

Um dieselbe Zeit (1815 oder 1816) begann unser Meister sich mit Bearbeitung — Stimmenvermehrung und Begleitung — der Schottischen Lieder zu beschäftigen. Aus der mir bekannten Correspondenz zwischen dem Sammler und Veranlasser zu deren Bearbeitung, Georg Thompson in Edinburg und Beethoven, geht hervor, daß viel über hundert bearbeitet worden. Eine Anzahl muthmaßlich noch nicht veröffentlichter, darunter mehrere dreistimmig gesetzt, befindet sich noch, zwar ohne Text, unter dem handschriftlichen Nachlaß in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Es war nämlich aus dem thematischen Verzeichniß der in England gedruckten nicht zu ermitteln, ob die Berliner wirklich noch Manuscript sind, oder auch schon veröffentlicht. Im Jahre 1841 ergab sich eine Gelegenheit mich mit Anfragen diesfalls direkte an Thompson nach Edinburg zu wenden. Anstatt aber die erwünschte Auskunft zu geben, meldete er sein hohes Alter und die Absicht, die ganze Sammlung zu verkaufen. Die Collection aus 25 Nummern bestehend, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, unter Op. 108 bei Schlesinger in Berlin erschienen, ist ein Auszug aus der englischen Gesammtausgabe. Ueberhaupt scheint es, daß diese leichte, abspannende Arbeit unserm Meister recht gelegen gekommen, da sie in die Zeit lange andauernder Gemüthsaufregungen fällt, die zu anstrengender Beschäftigung keineswegs geeignet gewesen. Der, die Jahre 1816, 1817 und 1818 umfassende

Katalog läßt gleichfalls merken, wie es um die Stimmung des Meisters ausgesehen.*)

Es mag nun eine Episode, wenngleich auf Beethoven nur indirecte Beziehung nehmend, wohl aber von kunsthistorischem Interesse den geeigneten Ort finden. Sie betrifft die im Jahre 1816 erfolgte Entlassung des berühmten Rasumowsky'schen Quartetts. Vorwiegende Gründe zur Entlassung gab es zwei: das hohe Alter des Fürsten, mehr noch die Zerstörung seines mit einer Fülle von Kunstschätzen aus allen Bereichen der Kunst und Wissenschaft angefüllten Palastes durch Feuer. Nichts konnte gerettet werden. Damit waren die vornehmsten Elemente, die dem Fürsten das Leben angenehm gemacht, plötzlich verschwunden; selbst die Lieblingswerke der Tonkunst vermochten den Trübsinn nicht mehr zu verscheuchen. Die Verheißungen aber bezüglich der lebenslänglichen Pensionen an die verabschiedeten Künstler wurden buchstäblich erfüllt, im Gegensatze also zu dem mitgetheilten Erlebnisse gleicher Art bei Beethoven. Schuppanzigh begab sich sogleich zur Leitung einer Capelle nach Rußland, (wie bereits im Eingange zu dieser Periode angeführt) und Sina nahm seinen Aufenthalt in Paris. Die beiden andern Mitglieder verblieben in Wien.

Es war aber auch an der Zeit, derlei Kunstproductionen auf mehrere Jahre zu suspendiren, weil deren Würdigung von Tag zu Tag mehr zu schwinden begann. Die Physiognomie der Kaiserstadt hatte seit den Tagen des Congresses in allen Schichten der Gesellschaft einen Ausdruck angenommen, der mit dem früheren im auffallenden Widerspruche stand. Das den Concert-Saal und die Theater füllende Publicum hatte sowohl die erforderliche Ruhe im Kunstgenusse, wie auch den Anstand in der äußeren Haltung verloren. Verschwunden war sogar das Charakteristische, was die Worte: „Das gemüthliche

*) Ein starkes Heft mit ungefähr 40 solcher Lieder in sauberer Abschrift und eigenhändigen Correcturen von Beethoven hat der Verfasser Herrn Prof. Otto Jahn verehrt. Auf dem ersten Blatte steht von des Meisters Hand deutlich die Jahreszahl 1810.

Wien," — jedem auf's Angenehmste verständlich gemacht. An die Stelle dieser lange bewährten Eigenschaften traten Rohheit und Laster jeglicher Art, als Erbschaften vom Congresse her. Erst weiter unten wird es Veranlassung geben diese Physiognomie ganz zu enthüllen. Einstweilen mögen zur Bekräftigung des Gesagten nur einige Sätze über diese gänzlich veränderten Zustände Wiens aus der Allg. Mus. Ztg. XIX, 427, Raum finden.

In dem Berichte vom Monat Mai 1817 apostrophirt der Referent dieselben mit folgenden Worten: „Ueberhaupt dringt sich dem unbefangenen Beobachter seit einiger Zeit die keineswegs erfreuliche Bemerkung auf, daß sich unser Publicum nach dem pariser und londoner zu bilden bestrebe. Die vielbelobte östreichische Gutmüthigkeit und Urbanität, die so gepriesene Toleranz und Liberalität scheinen wenigstens aus dem Theater verschwunden zu seyn; an ihrer Stelle sind Rohheiten, vorlaute Urtheile, Pfeifen, verhöhnendes Lachen, ungestümes Pochen, und ähnliche Aeußerungen der Sittenlosigkeit getreten, die uns für die Zukunft tumultuarische Auftritte, wo nicht gar ähnlich jenen im Germanicus, erwarten lassen, weswegen auch jeder friedlich Gesinnte von ganzem Herzen wünscht, daß doch eine höhere Behörde diesem Unfug noch zu rechter Zeit steuern möge."

Die Behörden aber haben alle derlei Mahnungen überhört, im Gegentheil das Uebel durch die laxeste Censur der „Wiener Local-Posse" in's Maßlose vergrößert, während die über die guten, bildenden Stücke, so wie über wissenschaftliche Werke verhängte in ihrer Strenge bekanntlich keine Grenzen gekannt. Bringt man noch dazu die bekannten Thatsachen in Erwägung, daß Wien's Bevölkerung es im kirchlichen Indifferentismus und religiösen Unglauben allen andern Großstädten seit lange zuvorgethan, daß ferner keine der europäischen Hauptstädte zu kindischer Nachäfferei fremder Sitten so geneigt gewesen, als Wien, so hat man darin die nicht wegzuläugnenden Gründe und Ursachen zu einer Demoralisation in allen Richtungen, die gleichsam methodisch groß gezogen worden. Die Geschichte des Jahres 1848 hat diese Demoralisation auf ihrem Culminations-

punct gezeigt. Zu solcher Reife aber des ausgestreuten Saamens waren Jahrzehende erforderlich. — In welcher Beziehung diese Dinge mit dem Helden dieses Buches stehen, in wiefern sie auf ihn zurückgewirkt, wird sich ergeben.

Nun wären wir am Eingange eines langen und krummen Hohlweges angelangt, den zu umgehen keine Möglichkeit. Ich lade daher den Leser freundlichst ein mit einiger Geduld und Rücksichtnahme auf unsern Meister mir zu folgen. Es handelt sich um Darlegung der veranlassenden Gründe zu einem hartnäckigen, vier volle Jahre sich hinziehenden Prozeß, in welchen unser Meister verwickelt worden, und gleichzeitig um die auf sein ganzes künstlerisches Seyn daraus entsprungenen Folgen. Die Schilderung dieser Begebenheiten wird mir gegenwärtig um ein Bedeutendes erleichtert, indem mittlerweile eine auf dieselbe sich beziehende Correspondenz Beethoven's zur Veröffentlichung gekommen, die alle Schranken aufgehoben hat. Es sind die acht und zwanzig Briefe von Beethoven (aus den Jahren 1816 und 1817) an Gianatasio del Rio, nebst beigegebenen Notizen über Beethoven aus jenen Tagen, deren bereits in der zweiten Periode Erwähnung geschehen.

Im Monat November des Jahres 1815 starb Beethoven's älterer Bruder Karl, den wir als Cassenbeamten an der östreichischen National-Bank kennen gelernt. Mit dem Tode dieses Mannes beginnt im Leben unsers Meisters ein Abschnitt von besonderer Wichtigkeit, ein Abschnitt arm an künstlerischen Regungen, reich aber an erhebenden Momenten, die uns den Tondichter als Menschen von ungemein sittlicher Würde und Kraft zeigen, wie nichts im Vorhergehenden es in solchem Grade vermocht hat. Durch diesen neuen Conflict mit Personen und Verhältnissen tritt unser Meister zum ersten Mal in eine engere Verbindung mit dem bürgerlichen Leben. Wie er die Probe bestanden, wird der Verlauf der Dinge lehren.

Im fünften Puncte seines Testaments vom 14. November 1815 bat Karl van Beethoven seinen Bruder um Uebernahme der Vormundschaft über seinen hinterlassenen Sohn

Karl, damals 8—9 Jahre alt. Der Wortlaut dieses Punctes ist folgender: „Bestimme ich zum Vormunde meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieser mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigste und edelste Weise unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuversicht und im vollen Vertrauen auf sein edles Herz, daß er die mir so oft bezeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem Sohne Karl haben und alles anwenden wird, was demselben nur immer zur geistigen Bildung meines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen möglich ist. Ich weiß, er wird mir diese meine Bitte nicht abschlagen." Im sechsten Puncte ernennt der Testator den Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Schönauer zum Curator „für die Pflegung der Abhandlung sowohl, als auch sonsten für meinen Sohn Karl mit dem Beisatze: daß derselbe bei allen Angelegenheiten, welche das Vermögen meines Sohnes betreffen, zu Rathe gezogen werden soll." (Die den Gerichtsacten beigegebene Abschrift dieses Testaments liegt vor.)

Aus einem Briefe vom 22. November desselben Jahres an Ferdinand Ries, darin Beethoven den Tod dieses Bruders meldet, entnehmen wir folgende Stelle: „Um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich ihm gegeben, auf 10,000 Gulden W. W. (Wiener Währung = 10,000 Frs.) anschlagen." Ferner sagt Beethoven in diesem Briefe: „Er hatte ein schlechtes Weib."

Um die Bitte seines verstorbenen Bruders im vollsten Maße in Erfüllung gehen zu machen, hielt Beethoven zu allernächst für nothwendig, seinen Neffen den schlimmen Einflüssen seiner Mutter zu entziehen, ja, er ging in seiner Vorsorge für dessen Wohl weit über den Wortlaut der Bitte seines Brudes hinaus, er faßte nämlich den Entschluß, ihn zu adoptiren, ein Entschluß, der sowohl mit seinen Verhältnissen wie auch mit seinem Künstlerwesen in grellem Widerspruch gestanden. Vielseitiges Abmahnen seiner Freunde vermochte nicht ihn hiervon abzubringen; er erwiederte mit der Verpflichtung aus seinem Neffen einen guten Menschen und Staatsbürger erziehen zu sollen.

Um aber diesen Vorsatz ohne Verzug in Ausführung zu bringen und um bei der Vormundschaftsbehörde sicherer damit durchzudringen, war als erster Schritt erforderlich: sein bisheriges Junggesellen-Leben aufzugeben und eine eigene Haushaltung einzurichten, das anderseits soviel heißen wollte, als die Fundamente seiner individuellen aber auch künstlerischen Freiheit und Unabhängigkeit mit eigener Hand zu untergraben, das zu zerstören, was für seinen Genius die eigentliche Heimath war, in der allein er schöpferisch wirken konnte.

Wie der Meister bei Einrichtung seiner Haushaltung zu Werke gegangen, davon eine kleine Probe. Eine Information, unbezweifelt bei einem erfahrenen Hauswirth eingeholt, liegt in Form eines Protocolls, links die Fragen, rechts die Antworten, in Original vor.

Beethoven fragt:

1. „Was gibt man zwei Dienstleuten Mittags und Abends zu essen, sowohl in der Qualität, als in der Quantität?“

2. „Wie oft gibt man ihnen Braten? Geschieht dies Mittags und Abends zugleich?“

3. „Das, was den Dienstboten bestimmt ist, haben sie dieses gemein mit den Speisen des Herrn, oder machen sie sich solche besonders, d. h. machen sie sich andere Speisen, als der Herr hat?“

4. „Wie viel Pfund Fleisch rechnet man für drei Personen?“ u. s. w.

Wie mag wohl dem in überirdischen Regionen zu leben gewohnten Tondichter bei Durchlesung der in's Detail beantworteten Küchen-Recepte geworden seyn? Sollte man nicht erwarten, daß ihn beim Anblick der vielen Kohlarten, gelben und weißen Rüben, Sauerkraut und Speckknödel, Pöckelfleisch und Kartoffeln, ein Grauen vor seinem Unternehmen überschlichen und abgeschreckt habe? Liebe und Pflichtgefühl verscheuchten jedoch alle in Aussicht gestellten Widerwärtigkeiten

und Plackereien mit Dienstleuten, falls diese nicht von einer Hausfrau überwacht werden.

Schon im Februar 1816 entzog Beethoven seiner Schwägerin den Sohn und übergab ihn bis auf weiteres dem Erziehungs-Institute des oben genannten Gianatasio del Rio. Es war dies ein Gewaltschritt. Sofort trat die Schwägerin klagend auf. Der Proceß ward bei dem Ober-Gericht, „das niederöstreichische Landrecht" genannt, anhängig gemacht, vor dessen Forum die Rechtssachen des Adels und der Geistlichkeit gehörten; man hatte nämlich bis dahin unsern Beethoven wegen des seinem Namen vorgesetzten van für adelich gehalten. Dem Verklagten ward zunächst die Aufgabe gestellt, zu beweisen, daß seine Schwägerin ein sittenloses Weib, darum zur Miterziehung ihres Sohnes nicht geeignet sey, gewiß eine peinliche Aufgabe für einen Mann, der die Uebelstände in seiner Familie bisher stets mit Schonung ertragen hatte.

Wie es bei Führung von Processen so oft vorkommt, daß durch die Vertreter die Leidenschaften der streitenden Parteien nur mehr gegen einander gereizt werden, Gleiches war hier der Fall. Der Hof- und Gerichtsadvocat Dr. von Adlersburg, eine derbe Natur, scheint zunächst vergessen zu haben, welche Rücksichten er — bei aller Evidenz der aufgedeckten Thatsachen, — als Vertreter Beethoven's gegen diesen selbst zu beobachten habe. Der gegentheilige Sachwalter aber, Dr. Schönauer, ein im Rufe stehender Intriguant, ging vice versa noch viel weiter. Es kam sonach in Folge der advocatischen Hetzereien zu Expectorationen, versteht sich auf Kosten der Parteien, wie sie in damaliger Zeit dort als Stilus curiae üblich gewesen. Gemeines Schimpfen und Ränke jeder Art, sowohl in Acten wie in Gegenwart des Richters, gehörten zu den Vorrechten der Advocaten. Aber sie verfehlten nicht böses Blut zu machen. Dennoch ging daraus für unsern Meister der Gewinn hervor, daß seitens der Behörde der obige Gewaltschritt für gut geheißen und der Neffe bis zu Austrag des Processes ihm in provisorischer Obhut gelassen wurde.

Unter den oben erwähnten Notizen der Dame Gianatasio del Rio (Grenzboten, 2tes Quartal, 1857, Seite 29) lautet eine wörtlich: „Die von Beethoven sogenannte Königin in der Nacht, seines Neffen Mutter, hatte es endlich dahin gebracht, daß man seinen Adel als van Beethoven streitig machte und seine Sache zum Magistrat kam, was ihn sehr kränkte, weil man an ersterer Stelle ihn mehr zu würdigen verstand; auch kam es endlich dahin, daß er der Vormundschaft enthoben und sein Neffe zur Mutter zurückkehrte. Welcher Schmerz für ihn!"

Die weitere Ausführung dieser beachtenswerthen Aussage, so gewichtig in der Sache, wie ein Actenstück, weil eine allen Parteien fremde Stimme spricht, soll uns nun zuvörderst beschäftigen. Denn die veranlassende Ursache, warum der Proceß vom Obergericht an das Untergericht verwiesen worden, bietet unter mancherlei vorgekommenen Gereiztheiten und Unziemlichkeiten ein charakteristisches Moment dar.

Nachdem bereits über ein volles Jahr hin und her verhandelt worden, wurde — wie es hieß — in Folge Denunciation des gegentheiligen Advocaten, das Obergericht aufmerksam gemacht, daß das dem niederländischen Familien-Namen beigesetzte van nicht den Adel bezeichne, Beethoven sonach nicht adelicher Herkunft, dieses Obergericht folglich im vorliegenden Rechtsstreite nicht die competente Behörde sey. Es ward demnach decretirt, Beethoven solle seinen Adel documentiren. In dem anberaumten Termin erschien er persönlich vor Gericht und erklärte: sein Adel sey hier und da, auf Kopf und Herz zeigend.*) Für solchen Adel aber gab es weder in Oestreich, noch in andern Staaten, bis zum heutigen Tag eine richtende Behörde. Das nieder-östreichische Landrecht konnte mithin nicht anders, als diesen Rechtsstreit zu weiterer Verhandlung an den Magistrat zu verweisen, die für die Ränke und Schwänke des gegnerischen Advocaten erwünschte

*) Der Meister hätte noch mit den bekannten Worten Napoleon Bonaparte's erwiedern sollen: „Ich will meinen Adel nur von mir datiren."

Stelle. Dort war für Beethoven nur dann ersprießliches zu erreichen möglich, wenn er seinen Vertreter verabschiedet, und eine ganz andere Persönlichkeit dem Gegner gegenüberstellt. Seine Wahl fiel auf Dr. Johann Baptist Bach, der eben in die Reihe der Hof- und Gerichts-Advocaten getreten und als Gegner von seinen Collegen gefürchtet war, ein Mann von vielseitiger Bildung, obendrein ein selbst ausübender Musikfreund, der vornehmlich im Quartett als Violoncellist mehr als Dilettantisches geleistet hat. Die hohe Achtung, welche Dr. Bach genoß, ergibt sich aus seiner dreimaligen Erwählung zum Decan der juristischen Facultät an der Wiener Universität.

In Folge der Verweisung des Processes an den Magistrat fühlte sich Beethoven wie vom härtesten Schlage getroffen. Ob er etwas darauf gehalten, in der Meinung des Volkes für einen Adelichen von Geburt zu gelten, würde schwer zu behaupten seyn, war doch seine Abstammung, wie Familien-Verhältnisse, letztere auch durch die bürgerliche Stellung seiner Brüder, genugsam bekannt. Indeß ist doch soviel gewiß, daß er viel darauf gehalten, seine Rechtssache vor der exceptionellen Oberbehörde verhandeln zu können, theils darum, weil man ihn thatsächlich bei dieser Stelle besser zu würdigen verstand, (wie die Dame Gianatasio ganz richtig bemerkt,) theils, weil der unvortheilhafte Ruf des genannten Untergerichts ihm wenig Hoffnung für einen gewünschten Erfolg eingeflößt hatte. Nicht minder darf für gewiß ausgesagt werden, daß weder sein Genie, noch seine Kunstwerke ihm die bisher eingenommene bevorzugte Stellung in den adelichen Kreisen verschafft hätte, ohne die Präsumption, er sey ihres Gleichen. Dies hat sich durch mehrere Beispiele erwiesen, sobald der Vorfall am Obergericht im Publicum bekannt geworden. Nicht in der Mittelklasse, wohl aber in der oberen, hat das Wörtchen „van" einen offenbaren Zauber ausgeübt. Als Thatsache steht fest, daß seit jenem Vorfalle am nieder-östreichischen Landrecht das große Wien unserm gekränkten Meister zu enge geworden, und hätten ihn nicht die aus dem Testamente seines Bruders übernommenen Pflichten gehalten, es wäre die wiederholt projectirte Reise nach England zu Stande gekommen

und vielleicht auch ein dauernder Aufenthalt daselbst, hatte er doch bereits mit dessen politischen Institutionen am meisten sympathisirt.

Zur Bekräftigung, wie dieser Vorfall auf Beethoven gewirkt, wird die wortgetreue Mittheilung eines Gesprächs zwischen ihm und seinem Freunde Peters dienen, die sich in einem der Tagebücher aus jener Zeit vorfindet*) Das Gespräch fand an einem öffentlichen Orte Statt, mußte darum wegen Beethoven's Schwerhörigkeit von beiden schriftlich geführt werden. Gleich die ersten Worte des Meisters zeigen, welche Stellung er sich selber in der Gesellschaft vindicirt hat. Nur entschiedene Gegner werden sie falsch auslegen.

Peters. „Sie sind heute so unzufrieden, wie ich."

Beethoven. „Abgeschlossen soll der Bürger vom höhern Menschen seyn, und ich bin unter ihn gerathen.**)

Peters. „In drei Wochen haben Sie mit dem Bürger und dem Magistrat nichts mehr zu thun. Man wird Sie noch um Ihre Unterstützung ersuchen und Ihnen vor der Appellation die freundlichste Zustellung machen."

Beethoven. „Sollte es geschehen, so will ich lieber in einem solchen Lande nicht bleiben. Es wird weder Vormünder noch Oheime geben meines Gleichen. — Denkschrift!"

Zur Zeit, als Dr. Bach die Leitung des Processes in die Hand genommen, waren die Dinge bereits ganz verfahren, Beethoven von Führung der Vormundschaft suspendirt (auf den vorgeblichen Grund seiner Schwerhörigkeit), und ein Interims-Vormund in der Person eines magistratischen Beamten, des Stadt-Sequesters Nußböck, aufgestellt; zum Ueberfluß hatte der Magistrat in seiner vielbelobten Weisheit die von der

---

*) Dieses Tagebuch befindet sich nebst vielen andern in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

**) Dieser Satz würde die volksthümlichen Gesinnungen Beethoven's verdächtigen und ihn als Aristokraten blosstellen, wenn man seinen Sinn nicht ausschließlich auf den Wiener Bürger und dessen damaligen Cultur-Zustand beziehen wollte. Darauf allein beschränkt er sich.

Klägerin beanspruchten Rechte hinsichtlich der Erziehung ihres Sohnes, mit gänzlicher Umgehung des obergerichtlichen Urtheils, anerkannt und decretirt, daß ihr der Knabe zurückzugeben sey. Bis dahin hatte dieser gewiß beklagenswerthe Gegenstand des Streites zwei volle Jahre hindurch — von Februar 1816 bis Februar 1818 — im Institute des Gianatasio auf Kosten seines Oheims eine gute Erziehung genossen, dann ward er längere Zeit in der Wohnung des Oheims unterrichtet, bis er von diesem wieder einem für Gymnasial-Classen eingerichteten Institute (Blöchlinger) anvertraut worden. Dieser ausgezeichneten und auch kostspieligen Anstalt sollte nun der sehr begabte und seine Lehrer zufriedenstellende Knabe zufolge magistratischen Urtheils entzogen werden, unbekümmert um seine dereinstige Existenz. Mit Grund ruft die Dame Giatanasio oben aus: „Welcher Schmerz für Beethoven!" Das war in der That nach so vielen gebrachten Opfern und so vielen erlittenen Kränkungen des Mißgeschicks zu viel. Vergebens reclamirte Beethoven wiederholt sein alleiniges Recht auf die Vormundschaft. Die letzteingereichte energisch abgefaßte Reclamation mit dem Präsentations-Datum vom 30. October 1819 liegt in den Gerichtsacten vor, die nebst andern Acten und Documenten von **Dr.** Bach mir zur Benutzung zugeschickt worden. Der magistratische Bescheid vom 4. November desselben Jahres, sich auf frühere Bescheide beziehend, lautet wiederum abweisend.

Nun erst wurde der Weg des Recurses an das Appellationsgericht betreten. Die erste Eingabe mit dem Präsentations-Datum vom 7. Januar 1820 liegt gleichfalls in den Gerichtsacten vor. Da heißt es im Punct 2 wörtlich: „Tritt mein Neffe in die Jahre, in denen er einer höheren Bildung zugeführt werden muß. Weder die Mutter, noch der dermalige Vormund sind hiezu geeignet, den Knaben auf die wissenschaftliche Bahn zu leiten. Erstere nicht, weil sie ein Weib ist, und was actenmäßig vorliegt, von Seite ihrer Conduite, ohne mehr zu sagen, keine empfehlende Zeugnisse aufzuweisen hat.*)

*) Vielleicht darf der Biograph über die Conduite dieser Frau zur Rechtfertigung Beethoven's mehr sagen: noch während des Laufes der Gerichtsverhandlungen hatte sie Nachkommenschaft erhalten u. s. w.

Daher sie auch die hohen Landrechte ganz von der Vormundschaft ausgeschlossen haben. Wie der löbliche Magistrat sie demnach wieder bestellen konnte, ist nicht zu begreifen."

Aber noch eine andere besonders charakteristische Stelle möge diesem appellatorischen Gesuche entnommen werden. Sie lautet: „Mein Wille und Streben geht nur dahin, daß der Knabe die bestmöglichste Erziehung erhalte, da seine Anlagen zu den froheſten Hoffnungen berechtigen, und daß die Erwartung in Erfüllung gehen möge, die sein Vater auf meine Bruderliebe baute. Noch ist der Stamm biegsam, aber wird noch eine Zeit versäumt, so entwächst er in krummer Richtung der Hand des bildenden Gärtners, und die grade Haltung, Wissenschaft und Character sind für ewig verloren. Ich kenne keine heiligere Pflicht, als die der Obsorge bei der Erziehung und Bildung eines Kindes. Nur darin kann die Pflicht der Obervormundschaft bestehen, das Gute zu würdigen und das Zweckmäßige zu verfügen; nur dann hat sie das Wohl des Pupillen ihrer eifrigen Aufmerksamkeit gewidmet; das Gute aber zu hindern, hat sie ihre Pflicht sogar übersehen." Offenbar spricht hier Beethoven selber, der seine Gedanken fortan schriftlich seinem Advocaten zugeschickt hatte. Darum konnte Dr. Bach in seinem Briefe an mich vom 9. Juni 1839 besonders auf diese Stelle hinweisen und bemerken: „Kein Zug dieser großen Seele darf verloren gehen, weil es beweiset, daß mit einem unerschöpflichen Geiste zugleich ein edles Gemüth verbunden seyn kann."

Ferner verdienen noch zwei Stellen aus diesem Gesuche angeführt zu werden, weil sie zu um so sicherer Uebersicht der Sachlage, wie auch zu richtigem Verständnisse der Folgen dieses Prozesses für unsern Meister verhelfen. Die eine dieser Stellen lautet:

„Ja, nur das Beste des Knaben im Auge bin ich nicht entgegen, daß der Mutter fernerhin eine Art Mitvormundschaft zukommen möge, die darin bestehen mag, daß sie den Knaben besuchen, sehen, und von allen Erziehungsvorkehrungen Wissen-

schaft nehmen möge; allein ihr fernerhin allein die Vormundschaft zu überlassen, ohne daß ein tüchtiger Vormund an ihre Seite gestellt ist, das hieße das Verderben des Kindes unausbleiblich herbeiführen."

Die andere Stelle ist die nachstehende:

„Ich habe bei dem löbl. Magistrate commissionaliter erklärt, daß ich den Abgang der Kosten für sein dermaliges Erziehungs-Institut aus Eigenem tragen, und selbst zur Haltung mehrerer Meister das Nöthige herbeischaffen wolle; ich habe, da ich etwas schwerhörig bin, das die Mittheilung hindert, mir einen Mitvormund erbeten, den ich in der Person des Herrn Peters, fürstlich Lobkowitz'schen Rathes, vorgeschlagen habe, so daß zugleich ein Mann an die Spitze der Erziehung und Leitung meines Neffen gestellt würde, der seiner Kenntnisse eben so, als seiner Moralität wegen die allgemeine Achtung besitzt, und dessen Einschreiten mir und Jedem, dem das Wohl dieses Knaben am Herzen liegt, die Beruhigung gewährt, daß der Knabe eine seinen Fähigkeiten entsprechende Erziehung und Bildung erhalten könne und werde."

Dieser appellatorische Zug war für unsern Meister günstig, indem alle seine Vorschläge gutgeheißen und somit alle seine Wünsche buchstäblich in Erfüllung gegangen. Das Appellationsgericht hat die Auffassung des Obergerichts adoptirt. Demnach wurde die Wittwe van Beethoven von jeder Mitwirkung bei Erziehung ihres Sohnes, überhaupt von jeder directen Einwirkung, ausgeschlossen und unserm Meister volle Gewalt über seinen Mündel zugesprochen. —

So endigte dieser Prozeß, an dem das ganze musicalische Wien den lebhaftesten Antheil genommen hatte. — Ungeachtet aller dieser Wechselfälle in Erziehung und Unterricht entsprachen dennoch die Fortschritte des Neffen im Wissenschaftlichen wie in der Musik den eminenten Anlagen auf's Beste. Und so schien es, daß der edle Meister für die jahrelang andauernden Plackereien und Kränkungen, für die beispiellose Liebe, Sorg-

falt und Aufopferung einstens den wohlverdienten Dank ernten und nichts als Freude an seinem Neffen erleben werde. Ob es so gekommen, ob seine Hoffnungen in Erfüllung gegangen, wird die Folgezeit lehren.

Diese höchst unerquickliche Gerichtsstuben-Episode sey mit einer Anekdote geschlossen, die als charakteristischer Beitrag zur Schilderung der Wiener Untergerichte damaliger Zeit dienen kann.

Der titellose Beethoven figurirte in den Acten dieses Processes blos als Compositeur. Als Dr. Bach die Leitung in die Hand genommen, erklärte er: sein Client müsse von nun an mit dem Titel als Capellmeister auftreten, weil die Herren Magistratsräthe zumeist Böotier seyen, daher ein Compositeur ihnen so viel als nichts gelte; in Oestreich müsse überhaupt Jeder mit irgend einem Amtstitel beim Untergericht auftreten, wolle er beachtet seyn, ein Nachtwächter sey dort angesehener, denn ein Compositeur oder ein Poet; belüge man sich im geselligen Verkehr gegenseitig mit Adelstitulaturen, so müsse eine gewisse Amtswürde des Clienten seiner Sache vor Gericht um so mehr Ansehen geben. — Vergebens sträubte sich Beethoven gegen Annahme des Capellmeister-Titels, weil er besorgte, man könne, wie zuvor die Vorlage eines Adelsdiploms, nun ein Anstellungsdecret als Ausweis verlangen; allein der, Land und Leute kennende Advocat sah über diesen Scrupel hinweg und erhob ohne weiters den so wenig bedeutenden Compositeur zum Capellmeister, „in partibus infidelium," wie der Meister diese seine Erhebung spöttisch definirt hat. Auf allen von Dr. Bach signirten Actenstücken figurirt Beethoven als „Capellmeister und Compositeur." Nach dem erwünschten Ausgange äußerte Bach scherzweise, es sey derselbe nur die nothwendige Wirkung des Titels.

Wie es mit dem Finanziellen schon im zweiten Jahre des Processes ausgesehen, das erfahren wir vom Meister selber. Unterm 12. November 1817 schreibt er an Gianatasio: „Veränderte Verhältnisse könnten wohl machen, daß ich Carl nicht länger als bis zum Ende dieses Vierteljahres bei Ihnen lassen kann, in sofern bin ich gezwungen, Ihnen für das

künftige Vierteljahr aufzusagen; so hart mir diese Aufkündigung ist, so leidet die Beschränktheit meiner Umstände nicht, Sie dessen entheben zu können, weil ich sonst gern und als geringen Zoll meiner Dankbarkeit Ihnen in dem Augenblicke, wo ich Carl von Ihnen genommen, gern auch ein ganzes Vierteljahr Geld mit größtem Vergnügen eingehändigt hätte.... Genieße ich immer vollkommener Gesundheit, so daß ich wieder mehr verdienen kann, so werde ich Ihnen noch außerdem meine Dankbarkeit erzeigen.... Wirklich kann ich sagen, daß ich hierin mein Unvermögen in diesem Augenblick bekennen muß."

War aber der Stand der finanziellen Verhältnisse schon gegen Ende des Jahres 1817 ein mißlicher, so steigerte er sich bis in's Jahr 1820 und darüber noch in viel höherem Grade; und sehr begreiflich, wir haben nur zu erwägen, daß in diesem für Beethoven's Schöpfungsvermögen nicht kurzen Zeitraum außer den Sonaten, **Op.** 102 und **Op.** 106, ferner den Zehn variirten Themen, **Op.** 107, und den schottischen Liedern kein anderes Werk geschrieben, folglich kein weiteres Honorar bezogen worden. Welche Wege unser Meister eingeschlagen, um die täglich sich mehrenden Bedürfnisse für sich und seinen Neffen zu decken, werden wir alsbald vernehmen. Ob wir ihn diesfalls beklagen oder gar bemitleiden sollen, steht in Frage, denn wir wissen ja, daß in Folge der ergiebigen Concerte im Jahre 1814 ein namhaftes Sümmchen erübrigt und in Bank-Actien zurückgelegt war.

Allein anstatt, wie gewohnt, viele Noten zu schreiben, hat unser Tondichter während dieser Jahre viele Briefe geschrieben, die theils seine häusliche Einrichtung, theils den Proceß, theils die Erziehungsangelegenheiten seines Neffen zum Inhalt haben, und im Allgemeinen zu den unerquicklichsten und beklagenswerthesten Zeugnissen innerer Erregtheit und leidenschaftlichen Verfolgens dieser Dinge zu zählen sind.*) Jene seiner Freunde

*) Bei dieser Gelegenheit läßt sich auf eine Aehnlichkeit zwischen P. P. Rubens und Beethoven hinweisen. Die Lebensgeschichte des großen Farbenkünstlers weiß zu sagen, daß in den vielen von ihm vorhandenen Briefen nichts über seine Kunst vorkommt, was sehr bedauerlich. In der Unzahl von Beethoven existirender Briefe dürften nur äußerst wenige eine Stelle über Musik enthalten.

und näheren Bekannten, die sich nach diesen drei Richtungen hin in Mitthätigkeit ziehen ließen, wurden mit Zuschriften und Aufträgen überhäuft, so daß sie die Stunde segneten, in welcher dem Processe ein Ende gemacht worden. Könnte doch der größte Theil jener Briefe der Vernichtung preisgegeben werden, denn, an und für sich ohne anderweitiges Interesse als blos Autographe von einem großen Manne, sind manche darunter geeignet, ein wenig vortheilhaftes Zeugniß für ihren Verfasser abzugeben, wenn man nicht dessen augenblickliche Verstimmung und ihre Ursachen als Entschuldigung gelten lassen will, oder vielleicht, (gleich Ferd. Ries,) an dem sehr zweifelhaften Satze festhält, daß von großen Männern alles ausgesagt werden dürfe, es schade ihnen nicht. Um der nachtheiligen Auslegung einer solchen Briefstelle vorzubeugen, die meines Wissens zu den am meisten beklagenswerthen gehört, möge sie lieber gleich hier den Ort der Veröffentlichung finden. Am 5. März 1818 schreibt Beethoven unter andern an Ferdinand Ries: „... Ich wünsche und hoffe für Sie, daß sich Ihre Glücksumstände täglich verbessern, leider kann ich das nicht von mir sagen; durch meine unglückliche Verbindung mit diesem Erzherzog bin ich beinahe an den Bettelstab gebracht, darben kann ich nicht sehen, geben muß ich, so können Sie denken, wie ich bei dieser Lage noch mehr leide .... Wenn es mir nur möglich, mache ich mich noch früher von hier weg, um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen, ich treffe alsdann im Winter spätestens in London ein. Ich weiß, daß Sie einem unglücklichen Freunde beistehen." *)

Sicherlich hätte der großmüthige Erzherzog Rudolph diesen ungegründeten Ausfall auf seine Person nicht übel genommen und ihn gerne den drückenden Verhältnissen des Lehrers zugeschrieben, die nur durch Ausführung seines Reiseplans nach London, in Folge brillanter Offerten Seitens der Philharmonischen Gesellschaft, zu verbessern waren. Der Erzherzog würde ihn am wenigsten an der Reise gehindert haben, zumal seine Ernennung zum Erzbischof von Olmütz, somit auch seine Ent-

*) Der gegenwärtige Besitzer dieses Briefes ist der Musiker, Herr August Buhl, zu Frankfurt am Main, der ihn von der Wittwe Ries überkommen hat.

fernung von Wien, schon um die Mitte des Jahres 1818 bekannt gewesen. Wodurch anders hat er sich von Ausführung dieses Reiseplans abbringen lassen, als durch seine maßlose Liebe zu dem Neffen? — Ueberhaupt darf auf die Klageausbrüche unsers Meisters hinsichtlich seiner öconomischen Zustände, wie auch in Bezug auf seine Freunde nicht das geringste Gewicht gelegt werden; erstere insbesondere waren sein beständiges Steckenpferd und letzterer bediente er sich nur gar zu oft als Sündenböcke in selbst angerichteten Wirrnissen. Will man offen seyn, so darf das aus jenen Zuständen hervorgegangene Maß auffallender Widersprüche zwischen Wort und That nicht unberührt bleiben, davon sich noch mancherlei Beispiele ergeben werden.

Wie nothwendig unser Meister selber das Reisen, sowohl zu Förderung von Kunstzwecken, wie zur Verbesserung seiner öconomischen Verhältnisse, gehalten, dies bezeugen seine eigenhändigen Aufzeichnungen, zum Theil Mahnworte an sich selbst gerichtet, in seinem Tagebuche aus den vorausgegangenen Jahren. In dem von 1814 findet sich folgende Stelle: „Die Ohrenmaschinen wo möglich zur Reife bringen, alsdann reisen — dieses bist du dir, den Menschen und ihm, dem Allmächtigen schuldig, nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir verschlossen bleiben muß — — — und ein kleiner Hof — — eine kleine Capelle — – von mir, in ihr den Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen — des Ewigen, Unendlichen. — So mögen die letzten Tage verfließen — — und der künftigen Menschheit. Haendel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn's Portraite in meinem Zimmer — — sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen.“ — — — — —

Im Tagebuche von 1816 finden sich zwei Stellen, die insbesondere zeigen, wie sehr er selber zu einer Reise gedrängt hat.

1) „Etwas muß geschehen — entweder eine Reise und zu dieser die nöthigen Werke schreiben, oder eine Oper —

solltest du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse — ist der Sommeraufenthalt hier, so muß jetzt schon beschlossen werden, wie, wo? — Gott, helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen, erhöre mein Flehen doch für die Zukunft nur, mit meinem Carl zusammen zu seyn, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dazu zeigt — o hartes Geschick, o grausames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie."

2) „Dich zu retten ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst du wieder so zu den Höhen deiner Kunst entschweben, wo du hier in Gemeinheit versinkst, nur eine Sinfonie — und dann fort, fort, fort — derweil die Gehalte aufgenommen, welches selbst auf Jahre geschehen kann. Ueber den Sommer arbeiten zum Reisen, dadurch nur kannst du das große Werk für deinen Neffen vollführen, später Italien, Sicilien durchwandern mit einigen Künstlern — mache Pläne und sey getrost für L— —"

Es ist nun an der Zeit, einen Blick auf des Meisters Hauswesen zu werfen, um auch daraus zu entnehmen, in wiefern es geeignet war, das Beschwerliche zu beseitigen, nun in bereits vorgerückterem Alter alle Lebensbedürfnisse noch zumeist im Gasthofe zu befriedigen, oder ob es das Leben bequemer gemacht und auch für seine künstlerische Wirksamkeit förderndér gewesen. Auch letzterer Umstand war ein Bestimmungsgrund mehr, eine Haushaltung einzurichten. Beethoven's löbliche Gewohnheit, Notizen über sich selber, sein Denken und Fühlen, niederzuschreiben, erstreckte sich gleichfalls auf seine Hausangelegenheiten. Hiezu wurden zumeist die leeren Blätter im Calender benutzt, der in solcher Hinsicht als Tagebuch gegolten. Derlei Tagebücher haben sich vollständig aus den Jahren 1819, 1820 und 1823 vorgefunden. Ersteres (1819) enthält blos nachstehende Anmerkungen:

Am 31. Januar der Haushälterin aufgesagt.
" 15. Februar die Küchenmagd eingetreten.

Am 8. März hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt.
„ 22. März ist die neue Haushälterin eingetreten.
„ 12. Mai in Mödling eingetroffen.
Miser et pauper sum.
„ 14. Mai ist die Aufwärterin eingetreten mit monatlich 6 Gulden.
„ 20. Juli der Haushälterin aufgesagt.

Der Jahrgang 1820 ist aber schon an hausgeschichtlichen Notizen reicher. Z. B.

Am 17. April die Küchenmagd eingetreten.
„ 19. April schlechter Tag (d. h. der Meister bekam nichts Genießbares auf den Tisch, weil in Folge des langen Sitzens in der Werkstätte die Speisen bereits verkocht, oder ganz verdorben waren.)
„ 16. Mai dem Küchenmädchen aufgesagt.
„ 19. Mai die Küchenmagd ausgetreten.
„ 30. Mai die Frau eingetreten.
„ 1. Juli die Küchenmagd eingetreten.
„ 28. Juli Abends ist die Küchenmagd entflohen.
„ 30. Juli ist die Frau von Unter-Döbling eingetreten. Die 4 bösen Tage, 10., 11., 12., 13. August in Lerchenfeld gegessen. (Eine Vorstadt außer den Linien [Barrière] Wiens.)
„ 28. der Monat von der Frau aus.
„ 6. September ist das Mädchen eingetreten.
„ 22. October das Mädchen ausgetreten.
„ 12. December das Küchenmädchen eingetreten.
„ 18. December dem Küchenmädchen aufgesagt.
„ 27. December das neue Stubenmädchen eingetreten.

Gibt schon Vorstehendes von der Häuslichkeit eines mit dem Geiste arbeitenden Mannes ein wahrhaft abschreckendes Bild, so stehen doch die Vorgänge aus vorbenannten Jahren denen von 1823 gegenüber wie eine Miniatur dem **al Fresco.** Da findet sich im ganzen Jahr kein Monat ohne ein- auch zweimaligen Wechsel der Dienstleute, oft von argen Auftritten

begleitet. Aus den Aufzeichnungen der Dame Gianatasio erfahren wir von einem Handgemenge zwischen dem Meister und seinem Diener 1816 zu Baden, bei Gelegenheit eines Besuches des Herrn Gianatasio mit seinen Töchtern. Da trat der ruhmgekrönte Künstler mit zerkratztem Gesichte vor seine Gäste, sagend: „Sehen Sie, so hat er mich zugerichtet.“ — Dieser rauflustige Bediente wurde fortgeschickt und ein anderer wenig besserer engagirt. Die Entlassung dieses letzteren erfolgte am 17. Mai 1817, wie das Tagebuch ausweiset. Von da an kam kein männlicher Diener mehr in's Haus. In der Nähe dieser Notirung findet sich im Tagebuche nachstehende Stelle: „Das Alleinleben ist wie Gift für Dich bei deinem gehörlosen Zustande, Argwohn muß bei einem niedern Menschen um Dich stets gehegt werden.“

Ohne Zweifel drängt sich dem Leser die Frage auf, welchem Theil wohl die Schuld an diesen häuslichen Wirrnissen zuzumessen, dem Herrn oder seinen Dienern? Beiden Theilen, jedoch nicht zu gleicher Hälfte. Nur die mindere Hälfte fällt auf Beethoven's Seite. Zu große Reitzbarkeit, eben sowohl Temperamentsfehler, als auch durch geistige Stimmungen fortan genährt, Mißtrauen, theils in Folge eigener, theils fremder Erfahrungen erworben, insbesondere bezüglich auf die dienstthuende Classe, ferner noch die Unmöglichkeit sich mittelst der Sprache mit den Leuten zu verständigen, — diese drei Dinge im wechselnden Vereine mußten unausbleiblich den häuslichen Verkehr erschweren, ja gefährden. Nur etwas Schliff bei den Dienern, nur etwas von jener Eigenschaft dieser Classe in nord- und westdeutschen Städten, die einen gewissen Grad von Erziehung verräth und nicht selten mit feiner Sitte vereint sich offenbart, dies hätte unfehlbar die wohlthuendste Einwirkung auf unsern Meister hervorgebracht und alles um ihn herum besser gestaltet. Mit gutem Grunde konnte er die aus seiner Heimath diesfalls mitgebrachten Erinnerungen entgegenstellen. Allein man befand sich eben in Wien, dem Sammelplatze der crassesten Rohheit und Schlechtigkeit der dienenden Classe aus allen Völkerstämmen der Monarchie, ohne Unterricht, ohne religiöse Begriffe, ohne sittlichen Halt. Darf von großen

Städten immer gesagt werden, sie seyen in gewissen Beziehungen Schulen für jegliches Laster, so gebührte der östreichischen Kaiserstadt diesfalls der Vorzug! nur äußerst wenige Haushaltungen waren so glücklich den häuslichen Frieden in Folge Sittenlosigkeit ihrer Diener nicht gestört zu sehen. Vielleicht ist es dermal besser damit geworden.

Möge diese Hinweisung auf die Ursachen so betrübender Wirrniße in Beethoven's Häuslichkeit einstweilen genügen, kommen wir doch weiter unten auf die Grundquellen dieser Zustände in Beziehung auf das Allgemeine des näheren zu sprechen.

Es ward so eben bemerkt, daß die Ernennung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bereits um die Mitte des Jahres 1818 eine bekannte Thatsache gewesen. Alsbald ward auch der Tag seiner Installation auf den 9. März des Jahres 1820 festgesetzt, als der alljährlich gefeierte Gedächtnißtag der heil. Apostel Cyrillus und Methodius, Landspatrone von Mähren.

Ohne irgendwelche Aufforderung faßte Beethoven den Entschluß zu dieser Feierlichkeit eine Messe zu schreiben, sich somit nach langen Jahren wieder dem Zweige seiner Kunst zuzuwenden, zu dem er sich — wie er oft geäußert — neben der Sinfonie am meisten hingezogen fühlte. Dieser Entschluß möchte wohl deutlich zeigen, daß der oben angeführte Ausfall gegen „diesen Erzherzog" nur einer vorüberziehenden Wolke vergleichbar, wüßten wir überdies nicht, daß der Meister keine Gelegenheit versäumt hatte, um seinem durchlauchtigsten Zöglinge die vollste Anhänglichkeit zu beweisen. Im Spätherbst von 1818 sah ich diese Partitur beginnen, nachdem so eben die Riesen-Sonate in **B dur, Op.** 106, beendigt war. Den Sommer von 1819 verlebte unser Meister wieder in Mödling. Dort besuchte ich ihn häufig und sah die Messe fortschreiten, auch hörte ich ihn Zweifel äußern an der möglichen Beendigung des Werkes zum festgestellten Termin, weil jeder Satz unter der Hand eine viel größere Ausdehnung gewonnen hatte,

als es anfänglich im Plane gelegen. Als weiterer Grund des langsamen Fortschreitens dürfen noch die Vorgänge mit der Proceßsache am Wiener Magistrat angenommen werden, die ihn so sehr präoccupirt hatten. Ende Octobers 1819 nach Wien zurückgekehrt brachte er das Credo fertig mit, und zur Zeit als der Erzherzog die Reise zur Installationsfeier nach Olmütz angetreten, war der Meister mit seiner Arbeit bis zum Agnus Dei vorgeschritten. Wird aber in Erwägung gezogen, wie es Beethoven mit der Feile eines jeden Werkes zu halten pflegte, welche Summe von Zeit nach Verhältniß zu Inhalt und Form auf jedes verwandt worden, so darf wohl gesagt werden, daß bis zum Tage der Installationsfeier noch kein Theil im Sinne des Autors vollendet vorgelegen. Erst im Jahre 1822 konnte die letzte Feile an dieses Werk gelegt werden.

Gedenke ich der Erlebnisse aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhause zu Mödling mit Ausarbeitung des Credo beschäftigt gewesen, vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muß ich gestehen, daß ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpuncte völliger Erden-Entrücktheit wieder Aehnliches an ihm wahrgenommen habe. Es sey gestattet nur eines anzuführen. Gegen Ende August kam ich in Begleitung des in Wien noch lebenden Musikers Johann Horzalka in des Meisters Wohnhause zu Mödling an. Es war 4 Uhr Nachmittags. Gleich beim Eintritte vernahmen wir, daß am selben Morgen Beethoven's beide Dienerinnen davongegangen seyen und daß es nach Mitternacht einen alle Hausbewohner störenden Auftritt gegeben, weil in Folge langen Wartens beide eingeschlafen und die zubereiteten Gerichte ungenießbar geworden. In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum Credo singen, heulen, strampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehorcht und uns eben entfernen wollten, öffnete sich die Thür und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er so eben einen Kampf auf Tod und Leben mit der

ganzen Schaar der Contrapunctisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Aeußerungen waren confuse, als fühle er sich von unserm Behorchen unangenehm überrascht. Alsbald kam er aber auf das Tagesereigniß zu sprechen und äußerte mit merkbarer Fassung: „Saubere Wirthschaft, alles ist davongelaufen und ich habe seit gestern Mittag nichts gegessen.“ Ich suchte ihn zu besänftigen und half bei der Toilette. Mein Begleiter aber eilte voraus in die Restauration des Badehauses, um einiges für den ausgehungerten Meister zubereiten zu lassen. Dort klagte er uns die Mißstände in seinem Hauswesen. Dagegen gab es jedoch aus vorbemeldeten Gründen keine Abhülfe. Niemals wohl dürfte ein so großes Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebensverhältnissen entstanden seyn, als diese **Missa solemnis!**

Daß dieses colossale Werk, in welchem der Autor all seinen Reichthum an Kunstwissenschaft zu vollster Geltung bringt, demselben dennoch nur ein verhältnißmäßig geringes Honorar, anderseits aber auch der Kunstwelt bisher immer noch keinen entsprechenden Gewinn eingetragen, überdies noch zu weit auseinander gehenden Beurtheilungen Anlaß gegeben, das sind Thatsachen, über welche an dieser Stelle des näheren zu sprechen nicht geeignet ist. Alles der Spezial-Geschichte der **Missa** Angehörige und mit hinein Klingende wird sich den Begebenheiten bei und nach der durch den Autor selber veranstalteten ersten Aufführung 1824 zweckentsprechend anreihen lassen.

Resumirend.


Das Jahr 1820 zeigt uns Beethoven auf dem Gipfel seiner so lange bekämpften, endlich doch erreichten Wünsche. „Mit seinem Carl zusammenseyn zu können,“ wie wir ihn oben ausrufen gehört, konnte nun in Erfüllung gehen. Der Eindruck solchen Ausganges des Processes auf sein Gemüth war in jedem Betrachte ein überwältigender, weil seiner Seits immer bezweifelt. Vor lauter Freude und Glückseligkeit ob des errunge-

nen Sieges über Bosheit und Ränke, aber auch ob vermeintlicher Errettung aus leiblichen und geistigen Gefahren seines talentvollen Neffen, ward den ganzen Sommer hindurch wenig oder fast gar nichts gearbeitet, — vielleicht nur scheinbar, weil die Skizzenbücher fortan nur leere Blätter aufwiesen. Alle seit vier Jahren geschlagenen Wunden schienen vergeben und vergessen. Sogar anderweitige Folgen aus dieser schlimmen Zeit, deren nähere Bezeichnung vorläufig unterbleiben soll, machten ihm keine Sorgen, denn auf Gott und seinen schöpferischen Genius vertrauend, hoffte er in kurzem dahin zu gelangen, seine künftigen Lebenswege von allen Hemmnissen befreit zu sehen.

Aber auch sein Biograph, den Vorgängen jener Tage so nahe stehend und an Freud und Leid des theuren Freundes und Lehrers Theil nehmend, befindet sich in diesem Augenblicke voll freudigen Gefühls, diese sturmbewegte Zeit hinter sich zu haben und wieder in den breiten Strom des Lebens und Wirkens des außerordentlichen Mannes einlenken zu können. Von nun an kann also eine chronologisch geordnete Fortschreitung im Erzählen der Begebenheiten, einzelne Rückblicke ausgenommen, wieder fest eingehalten werden.

Ende des ersten Theils.

Aschendorff'sche Buchdruckerei in Münster.



(Klang

Liebendes 88

die Leidenschaft

bessern – aber

daß die Liebe

aufgegeben

Montag –

die nächste

die ...

[illegible] — d

ich bin, bis

mir und die

daß ich mit

[illegible]

ohne dich —

[illegible] ist [illegible]

8

im –

Stun–

verdächt–

der

Gewalt

[illegible]

hier

[illegible]

Die

daß

den

Um

[illegible]

du

[illegible]

Zusammenhang des 1
:stags und Gutedachte,
bin ich und weiß ich
dann wenn den
ßten nennt –
doch – ich wieder
ein das göttliche
Manuskript – ich
ur gern ich unter
Du recht wahrscheinlich
erbracht die erste
schrift von mir
hält – Wie du mich
ich liebst – Glücklich
dich doch – doch

Und — Gute Nacht — als
Leidender muß ich scheiden
gehen — ~~[illegible]~~
~~[illegible]~~ auch Gott —
so nah! so weit! ist es
nicht ein doppeltes Himmel=
gebäude unsrer Liebe —
aber auch so fest, ein
die Stufen des Himmels. —

Schindler, Anton,

Biographie von Ludwig van Beethoven

Bd.: 1

Münster (1860)